

# **FILER L'ERRANCE**

Caroline WIJNIA

**UNIVERSITE PARIS I**

UFR 04 Arts plastiques et Sciences de l'art

**MASTER II MEEF**

Année 2013-2014

Sous la direction de Mme Sandrine MORSILLO

# SOMMAIRE

INTRODUCTION .....	4
CHAPITRE I FAIRE ET DÉFAIRE LE PAYSAGE .....	7
I DES LIEUX À DÉFINIR : PAYSAGES DÉCALÉS ET EN MARGE .....	8
1) Terrains vagues et « non lieux »: le site de Satory .....	9
2) Des lieux de déplacement, où il est question de transit, de flux.....	12
3) S'inscrire dans le mouvement .....	16
II EXAMINER LES MAUVAISES HERBES : MES TECHNIQUES DE RAPPROCHEMENT .....	17
1) Le dessin d'étude ou comment s'immerger dans l'herbe .....	17
2) Dessiner dans l'espace.....	20
3) La photographie, pur enregistrement du réel ?.....	22
III STRATÉGIES DE PRÉSENTATION : MATÉRIALISER L'ESPACE ET LE TEMPS	25
1) Invitation au déplacement : espace perçu, espace suggéré .....	26
2) Jeu de déplacement : de la photographie au dessin et vice versa .....	27
3) Du réel au simulacre .....	29
CHAPITRE II MUSÉIFIER LA NATURE : LA PRÉSERVATION DE L'ÉPHÉMÈRE .....	31
I HERBORISER OU LA MÉMOIRE DE L'ÉPHÉMÈRE.....	32
1) Les fleurs et l'herbier : source d'émerveillement .....	33
2) Contexte historique d'apparition de l'herbier .....	34
3) Jeux d'herbier .....	35
II QUAND L'OBJET NATUREL DEVIENT OBJET DE CURIOSITÉ .....	37
1) La collection en question .....	38

2) Le cabinet de curiosité : réunir la diversité dans une collection .....	40
3) Quand l'artiste s'intéresse aux curiosités .....	41
<b>III MESURER LE TEMPS.....</b>	<b>43</b>
1) Suspension du temps.....	44
2) Broderie et mesure de l'attente .....	45
3) Le jardin des délires .....	47
<b>CHAPITRE III TRANSPOSITION DIDACTIQUE.....</b>	<b>51</b>
<b>I DES PISTES D'ENSEIGNEMENT POUR L'ENSEIGNEMENT DES ARTS PLASTIQUES .....</b>	<b>51</b>
1) La question de la représentation.....	52
2) Changement d'échelle : vision fragmentaire .....	54
3) La question de la présentation : réunir la diversité .....	55
<b>II PROPOSITION D'UNE SÉQUENCE PÉDAGOGIQUE.....</b>	<b>56</b>
1) Première séquence : paysage.....	57
2) Deuxième séquence : Tout au bout de la rue .....	60
3) Troisième séquence : De l'autre côté de la rue.....	61
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>63</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>65</b>

# INTRODUCTION

Dans mon travail plastique, j'ai décidé d'approcher au plus près les végétaux qui poussent spontanément un peu partout, dans la ville ou dans des zones périphériques. Ces végétaux, qui peuvent être qualifiés de « mauvaises herbes » d'un certain point de vue, manifestent d'une nature qui n'aime pas le vide. Les témoins de ce précepte deviennent dans ma pratique des objets d'étude.

L'intérêt que je porte à ces herbes marginales, trouve son origine dans mon histoire personnelle. J'ai grandi dans un paysage de bocage au centre de la France, rythmé par des parcelles de terre cultivées, sculptées par des sillons et des parcelles de forêts endémiques, évoluant chromatiquement au fil des saisons. Ces souvenirs, ces expériences sensorielles ont contribué à forger ma sensibilité au paysage, et particulièrement à son caractère transitoire : entre une nature sauvage, la forêt conçue comme le lieu des peurs ancestrales, et les terres cultivées, maîtrisées par la main de l'homme.

Mon grand père paternel était agriculteur, pionnier dans un polder néerlandais construit dans les années cinquante. Mon grand père maternel est devenu agriculteur malgré lui, ses études avortées par l'exil forcé en France de son pays d'origine, les Pays-Bas, annexé très vite à l'ennemi germanique. Il était plutôt philosophe-cultivateur de plantes qu'agriculteur. Mon père, exilé en France dans les années soixante dix, pratique le rationalisme appliqué à la culture des végétaux né aux Etats-Unis après la seconde guerre mondiale. Cette agriculture promeut une monoculture intensive où les questions du rendement, de la productivité maximale font fi des dérives environnementales et économiques qui en découlent. « Le paysan produit sans vouloir créer. Et s'il crée de la beauté, ou simplement une œuvre de civilisation, c'est, peut-on dire, par surcroît. Il y a là un *labor* sans *opus*, où le labour mène à l'opulence. »<sup>1</sup>

Tous ces acteurs du paysage et figures majeures de ma construction psychique ont en commun cette aversion pour les « mauvaises herbes », soit qu'elles polluent visuellement le jardin, soit qu'elles altèrent le rendement dans les champs. Ma démarche artistique naît de ces tensions psychologiques et plastiques que j'ai expérimentées dans ma vie et de la nécessité de rétablir un équilibre. Cette démarche s'inscrit dans une conception de l'acte créateur comme rapprochement de l'art et de la vie. Ainsi Louise Bourgeois, à partir de la réactivation de sa mémoire et de ses souvenirs d'enfance, crée une œuvre polymorphe, emprunte de références symboliques à sa vie.

L'éveil de ma sensibilité de plasticienne découle de cette représentation de la nature comme lieu de production réglé par les activités humaines, où l'espace « vide » est conçu comme un environnement

---

<sup>1</sup> René Passeron, « La terre : notes poétiques sur un interconcept », in *Recherches Poétiques*, Revue de la Société Internationale de Poétique, Numéro 2, Printemps/été 1995, p.8

de travail. Interroger cette représentation engage à des questionnements sur les rapports que l'homme peut entretenir avec la nature, aux valeurs du temps et de l'espace qui en découlent. « Temps, comme le rappelle opportunément Penone, qui n'est jamais celui qu'impose depuis toujours la nature à l'homme qui la cultive, l'artiste ne faisant que déplacer des pratiques ancestrales qui sont celles de l'agriculture dans le champ de l'art. »<sup>2</sup>

Comment serait réactivée la notion de paysage dans une création plastique qui implique des liens avec l'objet naturel ?

Les questions de l'exil, du déracinement, de l'identité trouvent leur corolaire dans le vocabulaire dédié aux plantes et font parties de mes obsessions de plasticienne. La mobilité du végétal par sa dissémination engendre une participation active mais néanmoins silencieuse dans le façonnage du paysage. Cette observation est un leitmotiv dans ma pratique plastique.

J'ai fabriqué des structures avec des matériaux éphémères, des objets de passage dans le paysage. L'enjeu était alors de témoigner à la fois de l'évanescence tout en gardant la mémoire : perpétuer l'éphémère. Une tentative de mettre la nature en culture, tout en lui laissant l'espace pour s'exprimer. Choisir le végétal comme matériau dans ces travaux antérieurs ou comme modèle pour le travail que je présenterai dans ce mémoire est une tentative de raconter mon histoire, d'y remettre de l'ordre, de donner forme à ma vision des choses. Je teste ces tentatives sur des sujets « libres » plutôt que « mauvais ».

La nature, libre, indéterminée, anarchique, s'oppose à la propension humaine à vouloir tout contrôler, par l'organisation de ses structures sociales, à manifester sa présence par la pérennité de ses constructions. L'arrêt sur ces sujets libres a provoqué une démarche plastique qui cherche à laisser une trace plus fragile, imaginant des rapports plus poétiques avec le vivant végétal. Comment approcher au plus près ces herbes tant dans les significations et les symboliques qu'elles recouvrent que dans leur manifestation physique ?

J'invite à un parcours, à un voyage plastique et sémantique entre les « mauvaises herbes », ponctué d'arrêts. Il s'agira, au fil de ces pages, de voir comment je tends à conférer une légitimité esthétique à ces herbes en analysant les opérations plastiques mises en œuvre. La question du lieu de provenance de ces herbes nous permettra d'aborder la question du paysage. La constitution d'herbiers ne serait-elle pas une tentative de travail de mémoire sur l'éphémère ? En se référant à cet outil scientifique, on s'intéresse à la botanique, partie des sciences qui s'intéresse au monde végétal, comment les sciences inspirent-elles l'art ? Réaliser des herbiers illustrés sous forme de tableaux, n'est-ce pas mettre en regard des temporalités essentielles de notre condition humaine ? Ne s'agirait-il pas *in fine* de chercher dans le monde végétal des modèles analogiques à la société humaine, en effet

---

<sup>2</sup> Colette Garraud, « Art et nature : l'éphémère », in *Recherches Poétiques*, op cit, p.55

« (...) la compréhension de la relation esthétique aux comportements végétaux, naturels ou artialisés, in situ ou hors de leur milieu d'origine, est une recherche qui interroge la représentation, la durabilité et l'équilibre des liens anthropologiques avec la nature. »<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> In Plastik n°4, *Art et biodiversité : un art durable ?*, février 2014. Elizabeth Amblard, « Le vivant végétal à la mesure du temps. »

# CHAPITRE I

## FAIRE ET DÉFAIRE LE PAYSAGE

Tout d'abord que comprendre par «nature» ? En effet, dans nos langues latines, ce terme désigne à la fois la nature qui génère en soi son développement et son ordre, la nature en général et la nature dans le sens d'essence d'une chose. Nature vient du latin *natura* qui signifie la genèse des choses.

La nature est un objet philosophique, c'est une construction épistémologique qui vise à combler le vide qui entoure l'homme. En occident, depuis l'antiquité, deux représentations de la nature se sont imposées dans l'histoire des idées selon Foulquié.<sup>4</sup>

Natura naturans, désigne la nature naturante, identifiée à Dieu en tant que créateur et conservateur de toutes choses. Elle est anthropisée, elle est production de l'homme. Ceux qui s'y intéressent essaient de comprendre son fonctionnement, de faire des classifications et d'en découvrir les lois (Newton, Copernic, Darwin, Linné etc...). Nature naturata, la nature naturée, quant à elle, désigne l'ensemble des choses créées spontanément, qui dominent totalement l'homme, avec ses propres lois. Elle est anthropique puisque désignée par l'homme.

Dans mon travail, je convoquerais l'idée de nature comme un ensemble de phénomènes physiques et matériels, observables dans l'espace extérieur et qui échappe au déterminisme et à la volonté humaine. La manifestation du vivant végétal devient objet d'observation et d'expertise dans mon travail plastique. C'est dans la quête de m'approcher de natura naturata que je me suis intéressée au sens que recouvre les « mauvaises herbes » et qu'elles sont devenues les éléments déclencheurs de ma pratique.

Une démarche paradoxale de restauration de l'éphémère est mise en œuvre dans *Time Landscape* (New York 1965-1978)<sup>5</sup> de l'artiste Alan Sonfist. Il pose la question de l'authenticité en plantant sur un terrain vague de la ville une forêt telle qu'elle devait être avant l'arrivée des colons en Amérique, afin de redonner le « vrai » visage à un paysage modifié par la main de l'homme, d'y réintégrer la nature « originelle ».

---

<sup>4</sup> Paul Foulquié, *Le dictionnaire de la langue philosophique*, PUF, 6e éditions, Paris, 1992

<sup>5</sup> Gilles A.Tiberghien, Art, nature, paysage, Actes sud, Paris, 2001, "(...)une flore et une faune nouvelles se sont ainsi développées suivant une recherche précise des espèces que l'on avait supposé pouvoir trouver là jadis." p.182

La mauvaise herbe serait dans ma pratique un fragment de cette entité indéterminée, la Nature. Cependant, introduire l'objet naturel dans un travail à visée artistique ne nécessite-t-il pas de clarifier davantage les termes dans lesquels il est convoqué ?

Ne faudrait-il pas chercher tout d'abord à définir les enjeux que recouvre la convocation de la nature dans le champ de l'art ?

## I DES LIEUX À DÉFINIR : PAYSAGES DÉCALÉS ET EN MARGE

La recherche d'une définition de la nature dans le cadre de sa médiation par l'art ne peut se passer d'une étude historique de sa représentation, afin de faire émerger une conception paysagère de la nature. Comme le montre Alain Roger,<sup>6</sup> la nature tend à ressembler à l'art, elle serait « artialisée », perçue à travers la culture et la production du paysage. La conjonction de deux facteurs a pu, d'après lui, introduire cette représentation et faire entrevoir les milieux naturels comme autant d'images. La laïcisation des éléments naturels a permis le détachement de la scène religieuse ; la nécessité de forger une unité des éléments naturels mise en peinture serait alors apparue. Le genre pictural du paysage est né au XVI<sup>e</sup> siècle flamand, le sujet devenant alors uniquement le paysage, dans des marines ou des représentations de la campagne flamande.

Dans les travaux que je présenterai ici, se dessine un cheminement artistique qui donne à voir un parcours poétique à travers différents types de paysages. La compréhension de leurs valeurs sémantiques, l'observation de leurs qualités plastiques sont les matériaux que j'utilise dans la recherche de leur représentation. Je mets en scène cette tentative de m'approcher au plus près de l'essence du paysage, dans une attitude de collecte des éléments qui le compose : par la saisie de l'image photographique, par le dessin d'étude et par la récolte d'éléments sur le site. Ainsi, « quand le matériel naturel est extrait de son élément pour être intégré à l'espace artistique, ce n'est plus le site qui est façonné (...) La nature n'est pas considérée dans sa totalité, mais parfois le fragment extrait est le prétexte à une métonymie. »<sup>7</sup>

Quelle est la valeur paysagère des sites que je choisis, que nous disent-ils des rapports que l'homme entretient avec son environnement ?

---

<sup>6</sup> Alain Roger, *Court traité du paysage*, Editions Gallimard, Paris, 1997

<sup>7</sup> In catalogue d'exposition *Différentes natures, une vision de l'art contemporain*, sous la direction de Liliana Albertazzi, Lindau/EPAD, Paris, 1993, p.14



« Certes nous "artialisons" les paysages de nos coups d'œil prédateurs mais avant cela, il a bien fallu qu'ils se creusent, se balafrent, bref qu'ils "s'émondent" encore et encore sans jamais se figer en clichés, sinon dans nos images et dans nos rêves. »<sup>8</sup>

# 1) Terrains vagues et « non lieux »: le site de Satory

Dans un projet entrepris il y a un an, je me suis intéressée à un terrain militaire abandonné et aux végétaux qui composent ce paysage. J'ai tout d'abord arbitrairement délimité une parcelle de 10m×0,5 m. J'y ai réalisé des prélèvements photographiques afin de circonscrire le site d'intervention. J'ai ensuite procédé à une observation des différents végétaux présents dans cet espace. Un individu représentatif de chaque espèce a ensuite été prélevé et herborisé. Cette récolte constitue le matériau d'un herbier dessiné et cousu.

Sur une toile enduite, chacune des plantes de la récolte est représentée de manière la plus réaliste possible, tenant compte des proportions, de l'échelle, des couleurs, de la morphologie singulière observés sur le modèle.



*Herbier des herbes de Satory*, aquarelle, fil de coton sur toile enduite, 145x110 cm  
détail

Les photographies forment un corpus documentaire qui fait partie des modalités d'exposition, ainsi que la production graphique et l'herbier. Ces démarches combinées dans une conduite de collecte et de constitution de collection, visent à m'approcher au plus près d'un microcosme pour révéler un macrocosme.

J'ai arbitrairement choisi un site périphérique. Satory est un quartier situé au sud-ouest de la commune de Versailles, entouré d'une ceinture forestière. Ce quartier a la particularité d'héberger

---

<sup>8</sup> Richard Conte, in *Recherches Poétiques*, op cit, p.5

essentiellement le personnel de la Défense Nationale et leur famille. Il est composé de constructions qui ont abrités des activités militaires, aujourd'hui abandonnées.

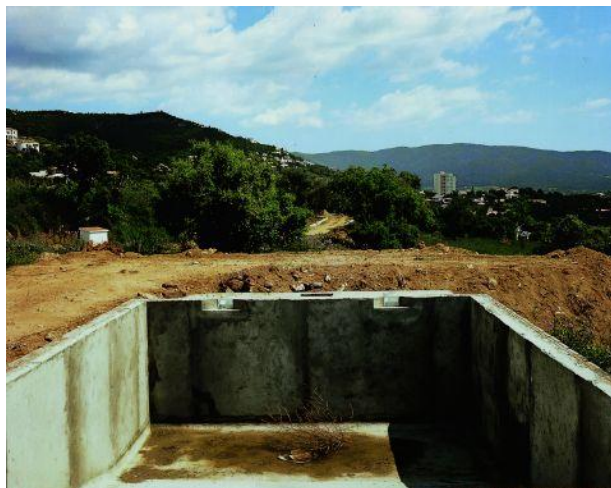
Le fait que ce site soit en retrait, en périphérie, en marge de la ville a retenu mon attention et orienté mon choix. J'ai décidé de dresser le portrait de ce lieu oublié, de cette friche militaire laissée en jachère. Ce territoire devient dès lors un paysage dans lequel je perçois un glissement d'une maîtrise humaine (redondant par l'activité militaire) à un déploiement d'énergie de reconquête par la végétation. Par l'abandon, un nouveau regard sur le paysage a pu naître.

Jean Marc Bustamante, dans une série de photographies commencée en 1977 alors qu'il était en Espagne, réalise des « instantanés lents » sur des zones en dehors des villes, des lisières, des paysages indéterminés. Le motif traditionnel du paysage est un sujet plutôt banal, qui est accentué par l'esthétique réaliste proche de la documentation dans laquelle sont réalisées ses vues photographiques. Qu'est ce qui permet alors à ces photographies de rentrer dans le champ de l'art ?

Dans ces photographies, l'image est arrêtée sur quelque chose d'instable, qui est en mutation : des routes en construction qui s'achèvent subitement, des maisons en chantier, du matériel en construction et toujours, le végétal, arbres ou herbes proliférant librement au sol.



Jean Marc Bustamante, *Tableau 18.79*, cibachrome, 103 x 130 cm, 1979, this work is unique



Jean Marc Bustamante, *Tableau .11.78*, cibachrome, 103 x 130 cm, 1978, MAM Paris

La prise de vue à la chambre photographique, opérée avec une certaine lumière, une certaine profondeur de champ, lui permet de réaliser des images dans lesquelles il n'y a plus de hiérarchie dans les sujets et les éléments qui la constituent. Par ce dispositif, l'artiste cherche à conférer à la photographie un équilibre qui la porte au tableau. Sa volonté artistique est alors de donner du poids à ces constructions triviales.

Je m'inscris également dans cette dynamique qui consiste à porter un regard singulier sur le paysage à l'abandon, sur le terrain « vague », déterminé par l'absence d'activités humaines, suspendu dans un temps de latence. Cependant, mon travail plastique sur le site de Satory n'est pas un travail qui exploite les ressources techniques de la photographie en vue de l'élever au champ de l'art : je conçois ces productions iconiques comme accessoires, elles font partie d'un processus global de représentation qui naît d'une volonté de donner une valeur esthétique à ce lieu, de donner un sens nouveau à ce paysage délaissé, de le transposer dans le champ de l'art.

Les qualificatifs qui pourraient être appliqués à ce site évoquent en effet l'absence d'activités humaines, et par conséquent l'absence d'intérêt esthétique : abandonné, marginal, vague, périphérique. S'intéresser à cet endroit, c'est s'intéresser à ce que l'ethnologue Marc Augé définit comme des « non lieux », c'est-à-dire des zones de transit où l'homme ne fait que passer. Dépendant de l'évolution des activités humaines, ils sont autant de paysages contemporains qui renouvellent les questionnements de leur représentation. Cette question est soulevée par Dominique Baqué, qui analyse cette esthétique particulière comme un trope dans l'art photographique des années 90<sup>9</sup>. Ainsi la mission photographique de la DATAR, lancée dès 1983, regroupe vingt-neuf auteurs qui ont eu pour mission de dresser un portrait de l'état des paysages de la France. Ils devaient maîtriser de bout en bout l'intégralité du projet, de la conceptualisation à l'exposition, certains photographes purs et d'autres plasticiens, ont de ce fait posé la question de l'articulation entre l'art et le document.

Cet exemple montre que les questionnements concernant le paysage sont toujours d'actualité : d'une part il est toujours en mouvement, en perpétuel changement, d'autre part il y a peu d'espace en Europe qui ne soit pas domestiqué par la main de l'homme, « la nature ne se perçoit plus comme un donné, un être là, mais une nature toujours-déjà reprise, traversé par les schèmes culturels ; d'autre part, cette nature "schématisée", pour reprendre une expression d'Alain Roger, semble vouée à un processus inexorable d'altération, de corruption et de désolation tel qu'aujourd'hui, plus de vingt ans après la Mission photographique de la DATAR, nul ne se hasarderait plus à entreprendre la restauration du concept, désormais historique et obsolète, de paysage. »<sup>10</sup>

Je m'inscris ainsi dans cette volonté de produire des représentations témoignant de l'évolution de l'espace extérieur, dans une attention sensible aux changements qui déterminent l'environnement et dessinent les paysages.

---

<sup>9</sup> Dominique Baqué, *La photographie plasticienne*, Paris, Editions du Regard, 2004, « De l'impossible paysage aux non-lieux de l'extrême contemporain. », p. 120-121

<sup>10</sup> Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 126

## 2) Des lieux de déplacement, où il est question de transit, de flux

Dans les projets suivants, celui des *Herbes de la gare d'Issy sur Seine* et dans celui des *Herbes de la gare de Versailles Rive-Gauche*, l'intérêt pour le site a encore ici été moteur dans l'élaboration du projet.

### a) Les herbes de la gare

Les trajets en train ou en voiture peuvent être des moments vacants, propices à se laisser aller à une rêverie. L'immobilité du corps dans le transport par le véhicule à travers le paysage qui défile, trouve son corolaire dans l'immobilité du végétal qui reste à quai, enraciné dans un logement interstitiel.

Nous sommes ici et maintenant, mais nous sommes construits par nos déplacements, nos migrations, nos cheminements, nos voyages intérieurs. Alain Fleischer, dans *Les voyages parallèles*, réalise des photographies qui sont des variations sur le thème des lectures dans le train. Dans cette série, il saisit un moment où le transport physique du corps se double d'un mouvement libre de l'imagination par la lecture. Les images sont composées de différents fragments superposés, obtenus par des jeux de perspective, d'effets de réflexion dans le miroir ou la vitre du livre, du lecteur et qui racontent cet état.

Dans le contexte du trajet effectué régulièrement sur la ligne du RER C entre les gares de Versailles Rive-Gauche et Javel, j'expérimente en quelque sorte ce temps d'une attente qui nourrit l'imaginaire, et durant lequel l'observation active du paysage par la fenêtre du train suscite des questionnements sur cet état précis du corps, entre déplacement et attente. Comment donner forme à cette expérience dans laquelle la suspension du temps conçu comme attente passive, l'esprit vagabondant dans une rêverie, est rompue par les arrêts en gare qui potentiellement réengage le corps dans un mouvement ? Comment rendre compte de la conscience de l'expérience des temporalités de la durée et de l'évènement qui se succèdent pendant le voyage ?

En effet, si l'on considère le trajet en train comme une durée, et les arrêts en gare comme autant d'évènements qui rythment cette temporalité, il se dessine une expérience qualitative du temps que l'on pourrait rapprocher de la conception de Bergson, qui distingue le temps objectif et le temps subjectif et leur rapport à l'espace. Ainsi, le premier, scientifique, est représenté par une ligne droite, dessinant un espace comme les rails du train. Le temps subjectif, serait quant à lui le vrai temps, c'est le temps vécu qui fait paraître certaines minutes plus longues que d'autres, notamment dans celui d'une expérience de l'attente. La durée est par conséquent variable d'un individu à l'autre et son caractère imprévisible nous révèle notre liberté. Pendant le voyage en train, je suis dans un état d'expé-

mentation qui relève de ces deux conceptions du temps : celui imposé de l'horloge, l'autre relevant de l'expérience intime.

Ici, en gare ou sur les rails, il n'est question que de flux, de mouvement, celui de l'homme moderne conditionné par ses déplacements et celui de la machine. Ils sont en transit, seules les herbes interstitielles restent à quai. Comment donner corps à cette dichotomie constatée pendant le trajet ? Comment représenter ces valeurs temporelles du mouvement humain, du déplacement végétal comme manifestation du temps ?

J'embarque l'herbe qui serait restée à quai et l'adopte par un protocole pseudo-scientifique, identique à celui opéré sur *Les herbes de Satory*. Les actions suivantes permettraient d'acquérir une connaissance empirique du végétal urbain :

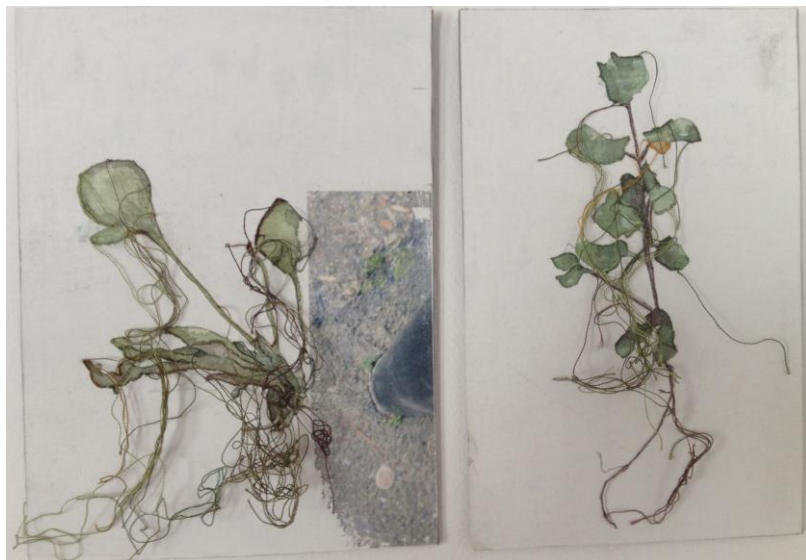
- 1) Répertorier les espèces de plantes présentes sur un site urbain défini : la collecte, l'herborisation ;
- 2) Observer le rythme de croissance des plantes : les prélèvements photographiques avant et après collecte, retour sur le site à différentes reprises afin de constater l'évolution sur le site ;
- 3) Rendre compte du graphisme des végétaux récoltés : le dessin d'observation et la recherche mimétique.



*Herbes de la gare d'Issy Val de Seine, 40 x 96 cm*



*Herbier de la gare de Versailles Rive Gauche, aquarelle, fil de coton sur toile, 31 x 107 cm*



*Herbier de la gare de Javel*, transfert photographique, aquarelle,  
fil de coton sur toile enduite, 17,5 x 23,5 et 15 x 23,5

La répétition de cette méthodologie consiste *in fine* à faire et défaire le paysage et, nous le verrons, ouvre à des questionnements sur les rapports qu'entretient l'homme avec son environnement de vie quotidienne.

Introduire la question du paysage alors que je n'en étudie que les éléments pourrait paraître paradoxal, mais, comme Paul Armand Gette, qui « a le goût des lisières, que celles-ci soit paysagères, érotiques ou éthiques. Il aime se situer à cette intersection flottante et précaire où à chaque moment tout peut basculer et se recomposer. La difficulté de cette position tient au fait qu'il est malaisé de se situer sur les lisières et d'en faire en même temps ses objets d'investigation. (...) Il sait en effet l'impossibilité qu'il a de percevoir un phénomène ou une expérience dans sa totalité. L'impossibilité que nous avons à représenter la réalité autrement que fragmentairement nous voue à établir des équivalences.»<sup>11</sup>

#### b) Les herbes de la rue

Au fil de mes déambulations dans la ville, je porte une attention particulière au sol que je foule, aux brèches qui se sont formées par endroits dans le goudron du trottoir et aux végétaux qui s'y sont inscrits. Je sélectionne certains de ces espaces en fonction de l'intérêt de leur composition : diversité des individus présents, dessin de la fissure, contrastes des couleurs etc.... Ces considérations sur les éléments plastiques qui composent ce microcosme viennent définir le cadrage des photographies que je réalise dans un second temps.

---

<sup>11</sup> Bernard Marcadé, Paul Armand Gette, Fall éditions, Paris 1999, p.45



La flore sauvage urbaine se loge où elle peut, sur les pieds de gouttières, les fissures des murs, les jointures de pavé, elle est inventive dans ses techniques de conquête de l'espace. Je tente de dresser ce constat dans mes photographies dont le sujet est précisément cette créativité. Le dispositif de présentation tente d'articuler la recherche graphique inspirée par ces herbes prélevées dans la rue et d'introduire la référence au site urbain.

Les zones d'états d'abandon dans la ville sont révélées par l'inscription des végétaux dans les constructions humaines. La mauvaise herbe accompagne clandestinement l'urbanisation, pointe la détérioration de ses infrastructures ou ses manques et raconte l'histoire de la tentative humaine de s'inscrire dans l'espace.

En ville, c'est le végétal ornemental qui a droit de cité, qui est dans la norme. Ainsi, le cadrage photographique que j'opère sur le trottoir de la ville, donne à voir de « petits jardins spontanés urbains ». En introduisant la référence à la nature domestiquée par la main de l'homme, l'idée de cadre, de clôture, de limites est énoncée, nous développerons ces notions dans un second temps. La circonscription par le cadrage est également opérée par l'artiste Claude Courtecuisse comme le suggère ses compositions photographiques de *Petits jardins clos d'herbe errante*, dans lesquelles il articule photographies d'herbes et texte. Le titre évoque l'idée de déploiement de ces herbes dans un mouvement qu'il retient par la photographie.



*Herbier de l'avenue de Sceaux*, aquarelle, fil de coton, 24,5 x 29 cm

En quoi l'observation du végétal et de son mode de vie deviendrait-il un terrain de réflexion sur le mouvement et le déplacement ?

### 3) S'inscrire dans le mouvement

Les sites de prélèvement, dans les fissures du goudron à l'échelle du microcosme dans la rue ou dans les gares, à une échelle plus importante sur le site de Versailles Satory, évoque ce que Gilles Clément définit comme des "interstices biologiques sans nom : les "délaissés". Urbains, péri-urbains, ruraux, maritimes, côtiers. On en trouve partout."<sup>12</sup>. C'est sur la considération d'un délaissé miniature, sur les espaces qu'on laisse libres que j'invite à s'arrêter. Ce microcosme, par ma pratique, est élevé au rang de paysage.

La perception que nous avons du paysage urbain est en perpétuel changement : de manière transitoire, par l'évolution des couleurs liée à l'instabilité de la lumière, du mouvement ; de manière plus profonde par les interventions d'aménagement du territoire par exemple.

Dans ce contexte, le regard que l'on porte sur la nature a changé ces dernières décennies : un saut culturel a été entrepris. Dès lors, le vivant cesse d'être inquiétant et on peut l'envisager pacifiquement dans des créations d'aménagement du territoire. Le paysage urbain évolue perpétuellement et certains professionnels actuels (architectes, paysagistes, urbanistes) se demandent comment intégrer la dynamique végétale dans une ville dont les constructions architecturales sont statiques.

Citons par exemple Patrick Blanc qui s'associe à des projets architecturaux et réalise des murs végétaux dans une volonté d'introduire le vivant végétal dans la ville. Sa connaissance de la botanique lui permet de choisir les végétaux adéquats en fonction de l'environnement d'accueil. Par ailleurs, des projets urbanistiques incluant le végétal de manière active sont réalisés afin de réhabiliter les non-lieux créés par l'urbanisation croissante du territoire. Dans le *Jardin en mouvement* du parc André Citroën, Gilles Clément propose plutôt que de travailler contre la propension de la nature à se développer, de s'associer aux propriétés biologiques des végétaux. En observant le mode de propagation des différentes espèces végétales et en anticipant le comportement, le cultivateur de paysage ou de jardin pourrait faire de la nature un partenaire actif de son ouvrage. Il s'agit pour Gilles Clément d'observer plus pour jardiner moins, dans une approche biologique plus qu'écologique. Les mauvaises herbes feraient partie de ce processus de requalification. « Dans l'état actuel de l'herbe, on en est à l'acceptation de son existence. Il reste à en faire une liste. En dressant la liste d'un arpent délaissé, on ferait le constat des apparitions, des disparitions, des échanges, on prendrait la mesure d'une évolution. »<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Gilles Clément, *Eloge des vagabondes, Herbes, arbres et fleurs à la conquête du monde*, Nil éditions, Paris, 2002

<sup>13</sup> Gilles Clément, *Où en est l'herbe ? Réflexions sur le jardin planétaire*, Editions Actes Sud, Paris, 2006, p.156



Dans mon travail plastique, je tente de suivre et de capter la mobilité du végétal à travers des formes de circonscription comme le cadrage photographique, la constitution d'un répertoire graphique, l'herborisation botanique. Prenant les herbes comme modèles, tentant de contenir leur changement, de scruter et retranscrire la manifestation de leur évolution, j'invite le spectateur, dans le dispositif de présentation, à vivre ce parcours dans une expérience spatiale et temporelle, et peut-être l'engager à porter un regard nouveau sur ces herbes.

## II EXAMINER LES MAUVAISES HERBES : MES TECHNIQUES DE RAPPROCHEMENT

Par l'action de capturer ses éléments végétaux, je capte un moment du paysage. En le décomposant, je défais le paysage, je le recompose et donne à en voir une nouvelle représentation. Le système de documentation que je mets en place comporte des photographies, des dessins, un carnet composés d'annotations et de végétaux herborisés.

Dans l'acte créateur, indéniablement il y a l'ajout et le retrait. Nous procéderons ici à l'étude des conduites créatrices qui me permettent d'« expertiser » le vivant, de m'approcher au plus près de la connaissance de ce végétal singulier. Comment dès lors saisir la nature plastique du matériau végétal tout en tenant compte de sa temporalité et de son inscription dans l'espace ?

### 1) Le dessin d'étude ou comment s'immerger dans l'herbe

Albrecht Dürer, dans cette aquarelle, procède à un examen méticuleux d'une parcelle d'herbes. Le rendu très réaliste de ces végétaux permet d'identifier les espèces d'herbes, donnant l'illusion qu'il s'agit d'une étude réalisée sur leur lieu d'habitat.



Albrecht Dürer, *La Grande Touffe d'herbes* (*Das große Rasenstück*), Aquarelle et gouache, 41×31,5 cm, 1503, Collection graphique du musée Albertina à Vienne.

Traditionnellement, l'art est une activité d'imitation. Cette théorie s'est développée à partir de la Renaissance et a dominé la pensée de l'art pendant plusieurs siècles, elle repose sur l'interprétation de *La Poétique*, dans laquelle Aristote étudie les arts d'imitation, les différentes formes poétiques et la représentation du réel par la littérature. Il distingue deux types de mimésis : la simple imitation de la nature et la stylisation de celle-ci.

Son artefact en est l'image seulement plus ou ressemblante qui s'ajoute au modèle et le remplace. La description mimétique provoque des écarts avec le modèle, travaille les ressemblances et les dissemblances par ses figures et implique le spectateur.

Dans la volonté de m'approcher du plus vraisemblable, le dessin que je pratique se décompose en différentes étapes. La première consiste à définir sur l'espace du support le volume de la plante, à retranscrire son anatomie. Une fois ces traits placés au crayon de papier, je repasse à l'encre ceux qui me semblent les plus justes. Dans l'acte du dessin je m'enracine dans le médium et le support, comme la plante qui s'inscrit dans la terre. La couleur est appliquée à l'aquarelle, dans le ton local. Puis à y regarder de plus près, la broderie vient retranscrire les volumes, apporte le relief. Toutes ces étapes sont visibles sur le travail final. Ces traces visibles d'un repentir, témoignent des modifications entreprises au cours du travail, elles sont les témoins d'un cheminement graphique, d'un parcours sensible, d'une immersion dans le modèle.

Henri Cueco, lors de l'exposition *Paysages dessinés*, propose une scénographie qui s'attache à rendre sensible à ses dessins et à sa démarche même. Il sature l'espace d'une trentaine de dessins de grands formats de sol de paysages corréziens (environ 2mx2m), ils sont accrochés très bas, de façon à ce que le spectateur puisse pénétrer le paysage représenté et retrouve le rythme du dessinateur-déambulateur avec ses cheminements, ses arrêts et la posture du jardinier, du cultivateur. Le dessin est méticuleux dans son exécution, il y a une « soumission de la main attentive seulement à retrouver les rythmes d'une nature discrète et proliférante ». « Chez Cueco la sensibilité à la nature a pris la forme d'un examen minutieux et intense, au plus près de la végétation : les dessins d'herbes de près et de jardins dans ce qu'elles ont de plus local et de plus universel disent l'enchevêtrement précis d'espèces et de formes toujours individualisées par les combinaisons génétiques et l'action du milieu. Avec une minutie quasi obsessionnelle, il donne à voir le foisonnement. »<sup>14</sup>

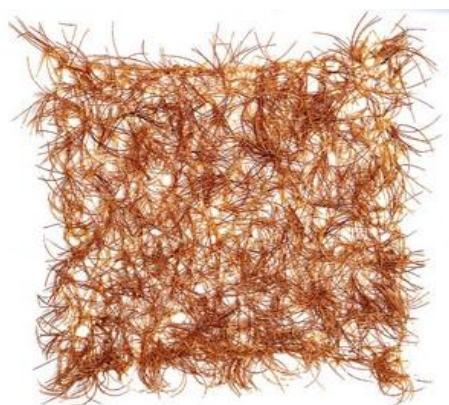


Henri Cueco, *Le pré au pouget*, crayon sur papier, 162 x 130 cm, été 1978

---

<sup>14</sup> Catalogne de l'exposition *Henri Cueco, Paysages dessinés*, ARC du 5 mai au 13 juin 1982, préface de Suzanne Pagé

Marinette Cueco, quant à elle, s'affranchit du support. Elle investit directement son geste de tissage et de tressage dans les herbes qui deviennent des matériaux pour ses recherches graphiques. Dans la réalisation des enchevêtrements, des entrelacs d'herbes sur le site ou dans l'atelier, une même volonté préside à défaire la confuse nature pour refaire d'une manière singulière. La recherche de la production d'un équivalent graphique à l'entremêlement des lignes des végétaux dans la nature encourage les deux artistes à une attitude de contemplation active. Celle-ci les engage dans une recherche d'inscription dans un réel en y intégrant leur propre mesure, leur propre rythme. Dessiner, traits après traits ; tresser, brins après brins : s'immerger. La compréhension de cet autre végétal s'acquière, chez ces deux artistes, dans un travail de patience et de répétition gestuelle. Un labeur, où « (...) le TOUT-UN vivant est en effet une étoffe, un tricot, une toile d'araignée, où tout se tient en résonance, en correspondance, en interaction... Un infini réseau de forces et d'énergies, de multiples plans, amplitudes, vitesses, taux de vibration etc... Ainsi, le tissage d'herbes, de Marinette Cueco, arc-bouté dans une sculpture paysanne pour une expression d'aujourd'hui, signifie ce tout-un où rien n'est jamais séparé, isolé, défilé, comme la double spirale symbolise traditionnellement l'infini processus créateur tourbillonnant. »<sup>15</sup>



Marinette Cueco, *Entrelacs rebrodés*, 1981

De la recherche à produire un équivalent graphique à l'herbe on ne peut faire l'impasse sur la complexité de l'entremêlement de ses lignes sur le site. J'ai choisi quant à moi, pour y mettre de l'ordre, pour y voir plus clair, d'isoler l'herbe, de la prélever, de l'extirper de son environnement pour en faire un objet d'étude. En un mot, de l'individualiser. C'est dans le mouvement de cette individualisation qu'elle prend un sens nouveau, comme je m'attacherais à le montrer dans le deuxième moment.

---

<sup>15</sup> Pierre Gaudibert, in Catalogue de l'exposition *Qu'est ce qu'ils trament ? (Baran, Bloch, Cueco, Memin, Rabarot)*, du 13 mars au 25 avril, Musée des Beaux Arts de Vannes (tirage limité à 720 exemplaires) p. 11

## 2) Dessiner dans l'espace

Dans mon travail, c'est la recherche de la représentation de l'ombre qui détermine la réalisation des points de broderie. L'étude, par l'observation du modèle, permet de déterminer les zones où le relief de la plante se manifeste. En effet, bien que posée à plat sur le support et aplanie par l'herborisation, l'herbe conserve un volume qui projette et oscille entre ombre et lumière. Je suis avec le fil de coton et l'aiguille le trait de la ligne effectuée préalablement à la plume dans le but d'apporter ce relief, de former du volume sur la surface du support et par conséquent d'engendrer de l'ombre. Situées la plupart du temps en bordure, tantôt importantes, tantôt plus discrètes, les ombres ondulent sur le support. J'applique les points de broderie par-dessus le dessin, avec un fil de coton de la couleur la plus proche de l'aquarelle, je repasse, autant de fois nécessaires à l'apparition du volume adéquat.

Cependant, les qualités plastiques du fil m'ont surprise, jusqu'à ce que je l'exploite dans la possibilité qu'il offre de déploiement dans l'espace. Petit à petit, au fil de mes expérimentations, il est devenu de plus en plus libre, jusqu'à être abandonné devant le support : le fil déborde de la représentation bidimensionnelle, prolongeant le dessin dans l'espace. Qu'est ce qui se trame dans cette recherche graphique ?

### a) Démêler les lignes

Passer du temps à broder matérialise le temps passé dans l'herbe. C'est regarder de manière attentive, s'immerger. Telle une Penelope à l'ouvrage, le fil devient mesure du temps.

Le fil, dans de nombreuses histoires, contes et récits mythologiques, représente le cours du temps conçu comme durée. La longueur d'un fil représente une durée mesurée et chaque vie humaine est ainsi déterminée par la longueur de ce fil, comme dans la légende des Trois Parques. Ces divinités du destin, dans la mythologie romaine, sont représentées comme des fileuses qui mesurent à leur gré la vie des hommes. Mesurer le temps conduit inévitablement vers une prise de conscience de la possibilité d'une fin. La longueur, la durée, la croissance peuvent tout à coup être brisée. Broder, c'est passer son temps à couper des bouts de fil, des morceaux de durée.

J'élabore un système de mise en évidence du temps : celui que j'expérimente physiquement dans le travail lent et laborieux dans l'ouvrage, celui qui se manifeste par l'avancée graphique dans un rapport analogique à la croissance du végétal. Je montre un processus qui présente des paysages mentaux qui sont en continuelle mutation. Je distingue une évolution dans la conquête du territoire, les composants graphiques gagnent du terrain à chaque fois que j'y consacre du temps. Ces paysages sont métonymiques : la conquête de l'espace des végétaux que j'observe dans la nature est significative de leur croissance et du temps qui passe. Je mesure le temps passé, je le piège dans mes filets.

Dans son usage courant, le fil est utilisé dans des ouvrages d'agrément ou des ouvrages de réparation. Dans le premier cas, il génère de la surface (dans les travaux de maille, de tissage) dont l'usage est de recouvrir un corps, un objet, ou de le parer de décors (par la broderie, la dentelle). Il peut aussi être utilisé dans des travaux de réparation : repriser, rafistoler, raccommoder, rapiécer, renouer. Ce vocabulaire renvoie peut-être à mes propres projections psychiques, « Si faire renvoie à l'acte de l'artiste, défaire et refaire suivent une logique qui, selon la psychanalyse, et en particulier Melanie Klein, renvoie aux pulsions agressives du nourrisson face à l'objet maternel. Défaire serait détruire la mauvaise-mère qui n'est pas aimante, refaire serait éprouver la phase dépressive liée à la culpabilité et la dépasser par la réparation.»<sup>16</sup>

#### b) Filer et laisser filer

Devant cet herbier, la première impression de naturel inspirée par le dessin en deux dimensions, bascule vers l'informe, le fil devient un trait anarchique qui se déploie dans l'espace, comme les mauvaises herbes.

Les mauvaises herbes s'invitent partout, sur l'ensemble du territoire, dans les fissures des trottoirs, dans les friches, elles s'adaptent à tous les sols et à tous les climats. Leur présence se manifeste avant tout par le regard. Elles sont silencieuses, discrètes, ne se rendent perceptibles que par la croissance, par l'envahissement de l'espace. Dans ma quête de rapprochement, comment manifester plastiquement de cette croissance conditionnelle de leur existence ?

Pierrette Bloch, travaille à la fois sur un support bidimensionnel, la feuille de papier, et sur un support tridimensionnel, le fil de coton. Sur des rouleaux de papier, elle dépose de manière aléatoire des points d'encre de chine au pinceau, dans une répétition rigoureuse. Cette multitude de signes qui se déroulent comme une partition, épouse la dynamique de l'énonciation : chaque point renvoie à l'autre, invitant le spectateur à expérimenter l'espace, à recomposer et décomposer l'organisation. La ligne serait une durée continue dans l'espace, les points seraient des événements, créant des moments, liés par un rythme, celui de la respiration oscillant entre plein et vide. Chaque point renvoie à un autre, énonçant dès lors un danger, un moment où l'on pourrait basculer dans la continuité, c'est-à-dire la mort. « J'ai cru réalisé une sorte de noria, commettre un acte qui donnait l'ordre et l'heure. J'ai cru me tenir très près de très peu. »<sup>17</sup>

Parallèlement, elle développe un travail avec du fil de crin qu'elle noue autour d'un fil de nylon. Le passage de la surface à l'espace tridimensionnel se manifeste dans les ombres qui sont proje-

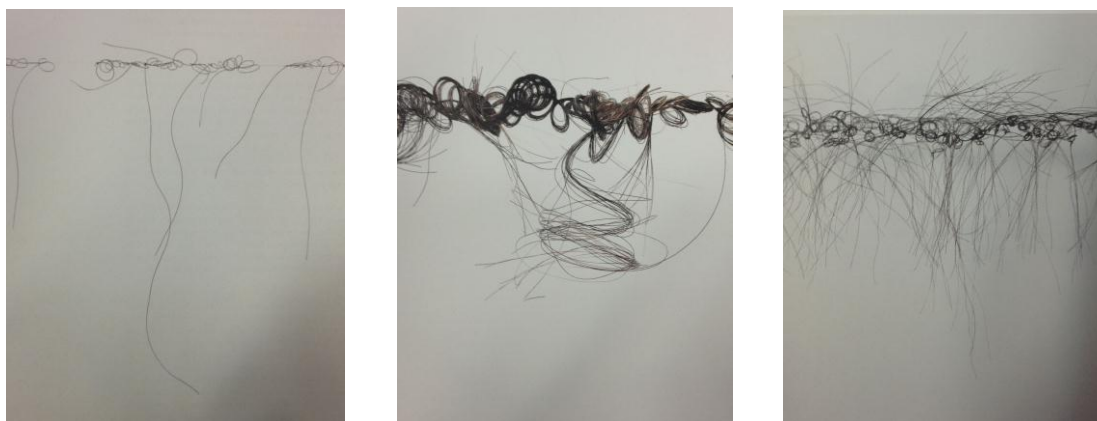
---

<sup>16</sup> in Louise Bourgeois, Destruction du père, reconstruction du père. Ecrits et entretiens, 1923-1997, édition française, Lelong éditeurs, 2000, p.390

<sup>17</sup> Pierrette Bloch, « Mailles et mailles de crin : mémoire, 1982 », in catalogue de l'exposition *Pierrette Bloch*, Galerie d'art graphique, du 24 septembre au 31 décembre 2002, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 2002, p.50

tées sur le mur. Le fil devient dès lors une ligne molle, souple, malléable, que la main peut modeler, nous sommes alors devant un travail de sculpture. Les tâches et les points, comme les nœuds des fils, font entrer le spectateur dans une étrange et violente dialectique continuité / discontinuité.

L'artiste travaille avec des fils de crin allant parfois jusqu'à douze mètres. « Quand j'ai commencé à faire des fils de crin, l'ombre était peut-être ce qui me guidait. Puis c'est la longueur du fil qui est devenu l'élément le plus important : l'éloignement d'un point à un autre. La longueur compte aujourd'hui plus que l'ombre, parce que c'est dans la longueur que peuvent survenir les choses, des choses inattendues, surprenantes. »<sup>18</sup>



Pierrette Bloch, *Sculpture de crin*, fil de crin noué, enroulé, dimensions variables, détails

En inversant envers et revers, j'invite à tenter une approche spectatrice en écho à mes gestes oscillant entre interruption et continuité. Dans la broderie telle que je la pratique, je mime la mauvaise herbe : le fil se déploie, envahit le support; l'envers de l'ouvrage devient le revers, comme cette nature qu'on ne veut habituellement pas voir.

### 3) La photographie, pur enregistrement du réel ?

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la photographie transporte avec elle cette valeur d'image enregistrée conforme à la réalité, cet enregistrement aurait saisi une vérité et pourrait de ce fait se substituer au réel.

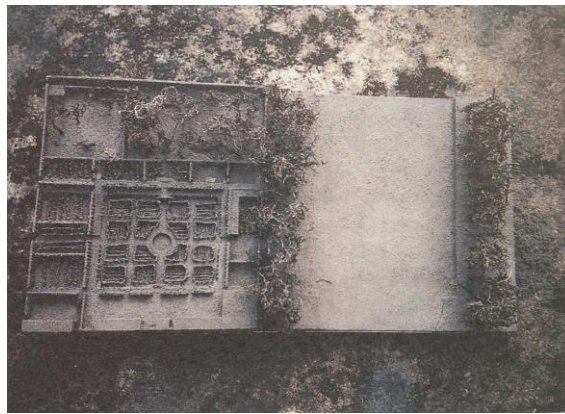
Je place le spectateur devant l'objet photographié dans son environnement et devant un dessin de l'objet. Je conçois ces photographies pour leur valeur documentaire, elles renseignent le spectateur sur le lieu de prélèvement des herbes, sur l'évolution de la physionomie du site au fil du temps. Peut-on alors définir ce cadrage comme mémoire d'un fragment du site ? S'agirait-il plutôt de la circons-

---

<sup>18</sup> Pierrette Bloch, *Sculptures et dessins de crins, collages*, 1968-1998, Maison des arts Georges Pompidou, Centre d'art contemporain, Carjac, 28 juin-6 septembre 1998, Editions Arts et dialogue Européens, 1998, p.10

cription photographique d'un territoire dans la ville qui détermine ma pratique ? D'une position plus critique dénonçant l'environnement de vie limité d'une nature spontanée en ville ? Par le cadrage, le changement d'échelle, le microcosme ne deviendrait-il pas un paysage ?

Anne-Sophie Perrot-Nani est une paysagiste et artiste qui crée des miniaturisations de lieux avec des matériaux prélevés sur le site. « Pour capturer l'atmosphère. Pour la poésie. Pour l'émerveillement. Pour le ré-émerveillement. Parce que c'est peut-être ça l'important : ré-émerveiller plutôt qu'émerveiller ; redonner à voir un lieu devenu tellement habituel qu'on ne le voit plus. Faire revivre ce qui existe déjà, redonner vie, redonner forme. »<sup>19</sup> L'arpentage du site, la marche, lui permettent de s'imprégner du lieu, les sens en éveil, et de collecter des échantillons d'éléments les plus représentatifs du lieu. De retour à l'atelier, s'élabore une réflexion sur la possibilité de donner à voir l'ordonnancement du lieu et la restitution de son esprit dans une maquette. La partie peut-elle exprimer le tout ?



Anne-Sophie Perrot-Nanni, *Potager du Roi et Pièce d'eau des Suisses*. Réalisés avec les matériaux du site, 2000

Joseph Kosuth réalise des œuvres à valeur didactique et tautologique. Dans *One and Three Chairs* (1965), il installe une chaise, une photocopie de sa définition tirée du dictionnaire et une photographie de la chaise prise dans le lieu de son exposition et tirée à l'échelle. Une nouvelle photographie était prise à chaque changement de milieu car ce qu'on voyait dans la photographie devait être conforme à ce que le spectateur voyait quand il regardait la chaise. La forme change mais le principe reste identique, ce qui confère un caractère processuel à l'œuvre. La fonction de la photographie est alors minimale, elle sert à enregistrer, à reproduire, à transmettre de façon aussi neutre et transparente que possible. La photographie est alors une simple collecte du visible.

Dans mon processus de création, ma démarche est elle aussi tautologique : je présente l'artefact de l'objet que je photographie dans son environnement et l'objet lui-même dans le cahier.

---

<sup>19</sup>Les carnets du paysage n°12, été/automne 2005, « Ça et là », Ouvrage collectif, école nationale supérieure du paysage, Paris, Editions Actes Sud, 2005

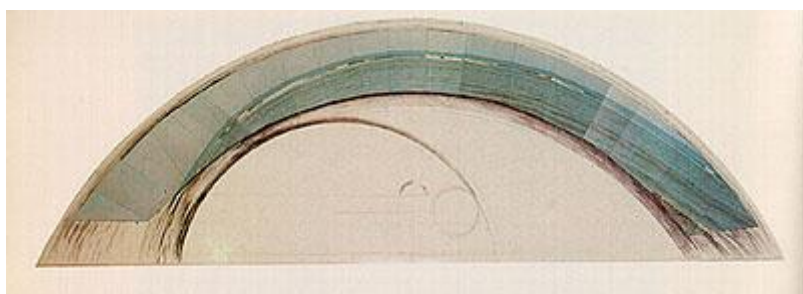


J'interroge dès lors inévitablement le statut de l'image et le rapport que l'objet peut entretenir avec la réalité.

Cependant, comme nous le verrons dans l'analyse consacrée au dispositif de présentation qui va suivre, les photographies n'existent pas pour elle-même, mais dans une composition articulant différentes nature d'images.

Ainsi, l'utilisation de la photographie dans mon travail procède peut être d'une attention au réel qui donne aussi forme à une représentation réaliste dans le dessin d'observation. Cette préoccupation rejoindrait les constantes qui peuvent être observées chez différents artistes contemporains néerlandais : la prééminence du regard, l'attention au réel (d'où la place du portrait et du paysage), l'économie conceptuelle et formelle qui conserve comme point de départ la réalité (du corps, de l'espace, de l'architecture).<sup>20</sup>

Chez Jan Dibbets, par exemple, le paysage devient un fragment intemporel, débarrassé de toute anecdote, il sollicite l'imaginaire du spectateur pour retrouver la réalité. Dans l'œuvre *Big Cornet 3° - 60° Sky/Sea/Sky*, l'artiste, « (...) en balayant la terre, la mer et le ciel, cherche à restituer la globalité de ce qu'il voit. (...) La construction sérielle, dans sa précision toute conceptuelle, permet de saisir la réalité de la sensation et de la perception dans ce qu'elles ont de fugitif et d'impalpable.»<sup>21</sup> Les photographies, placées les unes à côté des autres, forment un nouvel état de l'image.



Jan Dibbets, *Big Cornet 3° - 60° Sky/Sea/Sky*, 1973

---

<sup>20</sup> Catalogue d'exposition *Du concept à l'image, Art - Pays-Bas - XXe siècle*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 25 mars-21 juin 1994, p. 14

<sup>21</sup> In *Du concept à l'image, Art - Pays-Bas - XXe siècle*, op cit, p.14

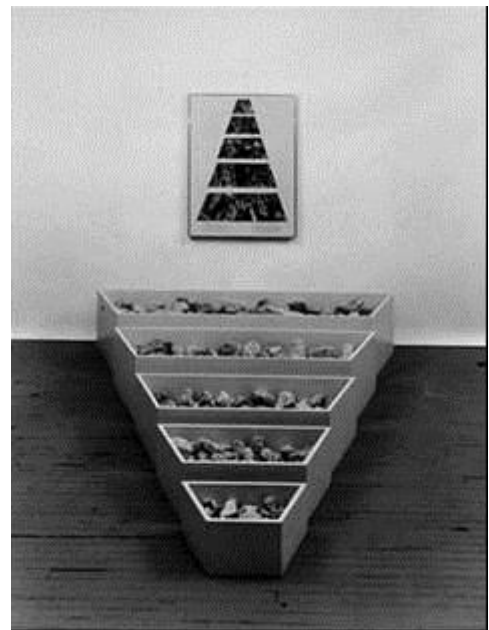


### III STRATÉGIES DE PRÉSENTATION : MATÉRIALISER L'ESPACE ET LE TEMPS

Herboriser la mauvaise herbe, l'extraire de son habitat, la retirer de son contexte, serait-il déplacer la réalité d'un objet naturel dans un acte plastique propre à ouvrir le champ d'une réflexion sur l'espace et le temps ?

Les artistes qui ont travaillé dès le début des années soixante hors des murs de la galerie du musée ont procédé à une remise en question de l'art traditionnel et institutionnel. Travailler in situ, produire des actions, présenter des attitudes plutôt que des formes, sont des remises en question de l'œuvre d'art conçue comme un objet autonome. Ainsi des pratiques artistiques dans la nature et/ou avec l'élément naturel questionnent l'espace extérieur et invite à éclaircir les termes de territoire, de paysage, de site et de milieu.

Les « Nonsites » que Robert Smithson réalise à partir des années soixante montrent que l'objet artistique n'a plus d'espace déterminé. La question de l'espace perçu est renouvelée à cette époque aux Etats-Unis. D'une part, apparaît dans les années cinquante un vaste réseau autoroutier, composé de véritables couloirs dans lequel l'automobiliste est transporté par le véhicule dans des paysages défilant autour de lui. Par ailleurs, la conquête spatiale par des excursions humaines redéfinit la conception de l'espace. Ainsi, si la sculpture traite de l'espace, pourquoi ne pas s'attacher à son opposé, le non espace ? Dans des sculptures antinomiques réalisées en 1968 *Site/Nonsite* (basé sur un jeu de mot Sight/nonsight soit vision/non vision), il décrit notamment les non-espaces que sont d'après lui ces autoroutes et l'espace cosmique. Il les cherchait par ailleurs dans les terrains vagues, les carrières abandonnées et dans des lieux quotidiens comme les centres commerciaux, les cinémas et la galerie. Dans l'œuvre *A Nonsite, Franklin, New Jersey, 1968*, il utilise la forme trapézoïdale, en référence à la construction de l'espace à un point de vue unique hérité de la Renaissance, dans laquelle il place des pierres prélevées sur le site. Transposé dans l'espace de la galerie, il évoque un espace qui n'est pas visible, celui du site de provenance du matériau, faisant vivre au spectateur ce à quoi il n'a pas accès normalement et qui appartient traditionnellement au sculpteur : le choix dans la carrière de la pierre. Construits avec des matériaux tangibles, les « Nonsite » sont la transplantation du site dans un contexte artistique, où le spectateur sera encouragé à aller par les éléments qui y sont liés (photos, cartes), ce qui permet de revivre l'expérience de l'artiste. Cependant, il y aura toujours une impossibilité à revivre totalement c



ette expérience, puisque la portion de l'œuvre qui constitue le « Nonsite » a été transférée dans un contexte artistique.

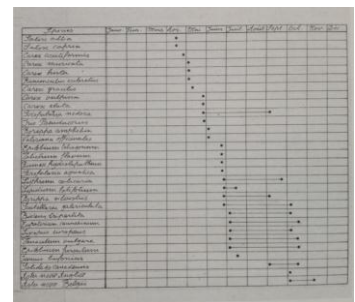
Je me situe dans la lignée des observations et des interrogations de Smithson sur la question de l'espace, notamment dans le dispositif de présentation des *Herbes de Satory*. J'établis en effet un parallèle dans la conception d'un non-espace et dans les modalités de présentation.

1) Invitation au déplacement : espace perçu, espace suggéré

Dans le premier travail *Herbier de Satory*, je cherchais le moyen d'introduire le site dans le travail. J'ai donc constitué une documentation, composée de photographies numériques, de documents administratifs (plan cadastral, etc...) comme évoqué précédemment.

Comment, dans le dispositif de présentation, articuler cette collecte fragmentaire à la toile sur laquelle sont représentées les herbes afin que le spectateur puisse reconstituer le site ? Ce dispositif n'accentuerait-il pas le caractère métonymique des herbes et l'importance de la notion de paysage ? «(...) le territoire et le milieu sont, en réalité, des conditions auxquelles nous ne pouvons remonter que par un effort d'abstraction à partir du caractère concret du paysage que nous vivons, expérimentons, connaissons comme territoire et milieu dans leur unité indissoluble.»<sup>22</sup>

Paul-Armand Gette a consacré une grande partie de son œuvre à l'observation du végétal mais pas dans le continuum naturel, comme en témoigne sa vision fragmentaire et distanciée. Dans les années 70, il multiplie la réalisation de livres ou de plaquettes, ces publications à petits tirages procèdent d'une grande économie de moyens. Dans son *Alnus Glutinosa* (L.) Gaerter, *Calendrier des anthèses* de 1975, il procède à l'observation des anthèses<sup>23</sup> entre le pont de Saint Cloud et le pont de Suresnes rive droite, et en établit le calendrier. Il oublie « par inadvertance » d'observer celle du prétendu objet de recherche. Ce jeu pointe que le regard sur la nature passe très vite par celui des sciences et sa méfiance du beau naturel qui est toujours qualifié par le langage. En n'introduisant ni distinction ni hiérarchie, préférant le « tout rencontré » attribue à chaque chose une valeur égale. Son usage de la photographie situe dans un entre deux qui n'appartient pas à la science. Ainsi, dans cette



Paul-Armand Gette, *Calendrier des anthèses*, 1975.  
Extrait de la plaquette *Alnus Glutinosa* (L.) Gaetner,  
Écart publications, 1977

<sup>22</sup> Rosario Assunto, *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*. Textes réunis, traduits de l'italien et présentés par Hervé Brunon, Les éditions de l'imprimeur, Paris 2003, p.44

<sup>23</sup>L'anthesis est la période durant laquelle une plante est complètement ouverte et fonctionnelle.

d'un livre, le spectateur est invité à se déplacer dans la conception d'un territoire, matérialisé par l'action de l'artiste.

En 1979, herman de vries, dans *16dm<sup>2</sup>*, inventorie un fragment du territoire, dont il propose une typologie à travers la constitution d'un herbier de 952 pages. Il délimite dans une prairie une parcelle de 16 dm<sup>2</sup>, il y arrache intégralement les plantes présentes, puis les photocopie une à une et les rassemble dans un livre. La seule information concernant la plante est sa localisation géographique : en bas, à droite de chaque page se trouve une lettre, un chiffre qui renvoie à la parcelle numérotée sur le plan du territoire disponible au début du livre. Par ce simple inventaire, l'artiste entraîne le spectateur dans une observation active et met à distance la détermination scientifique qui énonce des connaissances d'après la réalité. Cet herbier invite au déplacement, il encourage le spectateur à se promener dans une nature mise en livre. Dans ma proposition plastique, j'expérimente, comme dans les œuvres de ces deux artistes, à partir de l'intervention de collecte sur un site, à déplacer l'individu végétal tant sémantiquement que physiquement.

Mes dessins de plantes reprennent les codes et les techniques du dessin des illustrateurs de planche de botanique, cependant j'entends donner un autre sens que celui d'une pure représentation mimétique à cet herbier. En m'intéressant à ces plantes, je trouve un terrain où une analogie s'opère entre le dessin comme conquête de surface et de profondeur du support et la conquête du territoire de ces végétaux. En imitant les plantes, j'en viens à les imiter.

## 2) Jeu de déplacement : de la photographie au dessin et vice versa

Dans les travaux qui ont suivis, à partir des *Herbes des gares* ou des *Herbes de la rue*, une attention à la combinaison des deux entités visuelles s'est posée en amont. Les modalités de présentation ont évolué vers la forme d'un « tableau ». L'association de deux écritures plastiques, l'une graphique, l'autre numérique, mime la dichotomie constatée dans la rue ou sur le quai de la gare. Quels effets de sens produit cette articulation du graphique et du photographique dans le dispositif plastique que je propose ?

La mise en tension entre le vivant fluctuant et l'inerte immobilisé est palpable dans l'installation que je propose. Comme le dessin, qui prend du temps, le végétal se déploie lentement dans l'espace par différentes stratégies de dissémination de ses graines.<sup>24</sup> La photographie, prise en un déclic, représente le temps de l'homme, rythmé, séquencé par différentes plages d'activités. La gare

---

<sup>24</sup> L'anémochorie désigne les graines transportées par le vent, l'autochorie est un système interne à la plante dont les graines peuvent être projetées à quelques dizaines de centimètres de la plante qui les a produites, la zoochorie désigne le transport des graines par les animaux etc...

ou la rue sont des lieux où j'observe un décalage entre le vivant végétal enraciné, apparemment immobile, et l'homme en transit, fluctuant, mobile.

La représentation réaliste du végétal est combinée à la présentation du contexte dont elle est extraite. Je montre le lieu de prélèvement par l'enregistrement photographique qui donne à voir la plante dans son environnement. La représentation graphique par le dessin et la broderie rend compte d'une appropriation. Le dispositif de présentation qui associe ces différents médiums ouvre à un dialogue plastique et donne forme à une narration. Elle raconte l'appropriation de la plante, son arrachement et sa récolte. Je ne dévoile que des bribes, des instants, le spectateur peut alors reconstituer son propre cheminement.

La séquence photographique est placée au-dessus du dessin. Une impression de continuité, d'investissement de la photographie par le dessin et du dessin par la photographie trouble la première impression d'évidence de l'image et ouvre à la complexité narrative. Jean Le Gac, dans certaines de ses œuvres, associe le dessin à la photographie, produisant des effets qui retiendront ici notre attention. « L'œil est appelé à chercher des correspondances entre l'image dessinée et les objets photographiés »<sup>25</sup>

Le couple photographie/dessin montre l'envers et le revers de l'acte créatif et deviennent des allégories du temps passé et futur. La photographie, à elle seule, met en exergue ce lien inéluctable qui associe l'existence passée du référent photographique (ici le brin d'herbe dans son environnement) au futur dans lequel il est voué à la disparition. A la neutralité du constat photographique ("ça a été") s'ajoute toujours le déchirement de la mort ("c'est passé"). Ainsi, comme le souligne Roland Barthes, alors qu'il a retrouvé une photographie de sa mère défunte à l'âge de cinq ans, « En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort du futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette ambivalence. Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis, tel le psychotique de Winnicott, d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est une catastrophe. »<sup>26</sup>

Le temps est à l'œuvre, mes tableaux se présentent à l'horizontale, les dessins se succèdent, les photographies se présentent en séquence. Le choix de l'horizontale pour signifier la succession des événements évoque le *Tribut* de Masaccio où trois temps de la narration biblique sont représentés sur la même fresque.

Les tableaux que je réalise sont composés de différentes opérations plastiques, de différentes strates, j'œuvre par séquences, dépôts successifs qui donnent à voir la matérialité du temps. Comme l'expose Gérard Genette, à propos de littérature, un texte n'est jamais clôt, il déborde toujours vers

---

<sup>25</sup> Richard Conte, *Le dessin hors papier*, ouvrage collectif; Sandrine Morsillo, « Du graphique au photographique chez Jean Le Gac », Publications de la Sobonne, Paris, 2009, p.126

<sup>26</sup> Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Editions Le Seuil, Paris, 1980, p.150

d'autres textes dans un mouvement d'aller-retour, « cette transcendance textuelle du texte qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. »<sup>27</sup> Il énonce ainsi l'intertextualité comme une relation de coprésence de plusieurs textes à l'intérieur du texte. Je donne ainsi à voir des palimpsestes où chacune des opérations plastiques employées interagissent dans un rapport mobile, qui ajoute du sens à l'ensemble du tableau.

### 3) Du réel au simulacre

Les différentes stratégies que je mets en place pour me rapprocher de la mauvaise herbe dans l'acte plastique et dans le processus de création, devraient être expérimentées par le spectateur. La création d'un artefact, d'un simulacre de mauvaise herbe invite le spectateur à s'approcher et à vérifier le statut de l'image qui lui est proposée. La valeur de l'observation et la connaissance empirique de ce végétal que je présente à travers mes herbiers illustrés peut être rapprochée de la démarche Joan Fontcuberta, qui développe une réflexion autour de la nature et la fonction de l'image et interroge son cycle de vie (naissance-croissance-mort). Chacun de ses projets, très documenté et analysé dans la codification exacte de l'univers abordé, brouille les pistes et met en éveil notre mémoire collective, à travers des projets de fiction basés sur la réalité. Les montages et trucages de ses images laisse une impression étrange au spectateur.

Dans la série *Herbarium*, il interroge la photographie basée sur la vérité. En 1982, il réalise des photographies comme des illustrations botaniques qui montrent l'excentricité de la nature : à la manière de la nouvelle objectivité et en référence à Karl Blossfeldt, qui prenait des photos de formes organiques pour montrer à ses élèves le rapport de la botanique à la sculpture ou à l'architecture. Joan Fontcuberta réalise des assemblages (avec du papier, du plastique, des éléments organiques) qui ont pour modèle le monde végétal. Tout est mis en place pour donner un caractère scientifique à l'œuvre : les assemblages évoquent la morphologie parfois surprenante du végétal, les sujets sont photographiés avec soin, avec rigueur et rationalité, un nom en latin apparaît sur le cartel. Cependant, en y regardant de plus près, on s'aperçoit de la supercherie, tout est faux, nous sommes devant des chimères.

---

<sup>27</sup> Gérard Gennette, *Palimpsestes*, Editions Le seuil, Paris, 1982, p.7



Joan Fontcuberta, série *Herbarium : Giliandra & Lavandula Angustifolia*, Photographie noir et blanc, Barcelone, 1984

Dans mon dispositif de présentation, l'aller-retour photographies-dessin produit une sorte de trouble : le spectateur doit s'approcher plus près pour vérifier le statut de l'image qui lui est proposé, entrer dans le récit qui lui est exposé. Toutes ces techniques graphiques élaborées dans le but de m'approcher au plus près du végétal, ne serait-elle pas avant tout une invitation lancée aux spectateurs d'approcher mon travail en écho à mes gestes ?s

## CHAPITRE II

# MUSÉIFIER LA NATURE : LA PRÉSERVATION DE L'ÉPHÉMÈRE

La culture européenne ignore la virginité de la nature, contrairement aux Etats-Unis avec ses grands espaces. Elle est dès lors cultivée, au sens propre comme au sens figuré. Comment l'art, en Europe, à travers des formes singulières, dans une conscience aiguë de la perte et du rétrécissement de l'espace naturel, peut-il questionner le concept de nature ?

Traditionnellement, l'art est considéré comme une interprétation de la nature : l'œuvre humaine est superposée à l'œuvre de Dieu, il faut donc considérer l'artistique comme une artificialisation du naturel. « Penser la nature équivaut à l'artialiser (l'humaniser, la culturaliser). La muséifier serait une manière de le faire, l'une des plus raffinées intellectuellement. »<sup>28</sup>

Les herbes que j'étudie sont « mauvaises » : elles se sont invitées, elles se sont imposées, elles se sont infiltrées dans nos constructions. J'ai défini les sites de prélèvement de ces herbes comme autant de « non-lieux », d'espaces délaissés, à l'échelle microscopique ou à celle du paysage. Site et fragment du site entretiennent un rapport analogique dans le jugement de valeur qui peut leur être porté. Les interventions plastiques que je mets en place tentent d'élever ce qui était considéré en termes dépréciatifs. Comment déplacer ces herbes dans un champ artistique propre à les élever ?

Dans la ville, ce sont les plantes exogènes qui ont été sélectionnées pour animer la promenade des passants. Sélectionnées pour leurs qualités décoratives, elles sont la plupart du temps améliorées biologiquement, ce sont des plantes ornementales. « L'apparition de plantes étrangères en milieu urbain, provient en partie de la délirante passion de fonctionnaires chargés de la répartition des végétaux dans les villes pour l'exotisme, et d'autre part du développement croissant de la circulation générale (...) » constate Paul Armand Gette. Ce qui provoque une dissémination de ces espèces dans l'environnement d'accueil, et passe inaperçu. « Cette inaperception est à l'origine de notre travail "De l'exotisme en tant que banalité" mais aussi notre goût pour les structures désorganisatrices des systèmes en place. »<sup>29</sup>

Je me situe en quelque sorte dans une même posture décalée, à travers l'étude des lieux restreints à laquelle je m'attèle. Dans mes tableaux, comment la mise en valeur de l'observation et de la connaissance empirique du végétal est-elle à l'œuvre ? Comme Paul-Armand Gette qui s'intéresse

---

<sup>28</sup> Joan Fontcuberta, « Muséifier la nature » in catalogue *Nouvelles curiosités / new curiosities*, p.81

<sup>29</sup> Bernard Marcadé, Paul Armand Gette, op cit, p.53

aux structures déviantes, je chercherais à comprendre pourquoi et comment l'herbe a pu devenir mauvaise.

Nous avons vu que le paysage est une construction culturelle qui tend à artialiser la nature, l'espace extérieur est alors construit et perçu à travers des codes de représentation. En définissant les espaces interstitiels urbains comme des jardins, en reprenant à mon compte l'esthétique de l'herbier, j'introduis des formes de capture de la nature. Le jardin est un espace clôt où les plantes en présence sont cultivées et domestiquées par l'homme ; l'herbier est un outil de classification méthodique des végétaux dans l'esprit scientifique de la Renaissance. En dépit de son apparente immobilité, le végétal connaît tous les stades de la vie, à travers différents états observables : ensemencement-germe-croissance-maturité-sénescence. Je récolte la plante à des moments indéterminés, c'est l'état de suspension du temps par son herborisation que je vise à observer. Arrachée à la végétation, individualisée, séchée, la mauvaise herbe devient un objet, elle peut être définie en termes d'individu, de sujet, être exposée sous forme de collection. La nature est réifiée. Qu'est ce qui est finalement présenté dans cette collection ? Ces sujets représentatifs d'une nature sauvage, infiltrée, clandestine, ces « mauvaises herbes » ne sont pas dans la norme et orientent peut être ma pratique vers une tentative de contrôle sur l'inconnu ?

## I HERBORISER OU LA MÉMOIRE DE L'ÉPHÉMÈRE

Dans ma pratique plastique, je travaille à la manière d'un illustrateur d'herbier, sans que cette étude n'est d'enjeu scientifique, «les théories d'artistes, à la différence des théories scientifiques ne vérifient rien, elles ont une valeur proprement opératoire et il faut les prendre au sérieux comme telles »<sup>30</sup> En employant cette pratique dans un champ artistique et en faisant opérer un déplacement à l'individu végétal issu du territoire urbain, je le déterritorialise. « Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis. »<sup>31</sup> Ce mouvement de déplacement entraîne le sujet végétal vers un nouveau territoire, où je fixe les modalités d'existence : je m'attacherai ici à m'interroger sur les valeurs des écarts que je mets en place.

---

<sup>30</sup> Gilles A.Tiberghien, *Art, nature, paysage*, Paris, Actes sud, 2001, p.12

<sup>31</sup> Gilles Deleuze, *L'Anti-Édipe*, Editions de Minuit, Paris, 1972, p.162



## 1) Les fleurs et l'herbier : source d'émerveillement

La botanique est la science naturelle qui traite de la connaissance des végétaux.

Constituer des herbiers, dessiner des plantes, c'est s'inscrire dans une histoire. L'herbier est un répertoire de plantes permettant aux botanistes d'observer en toute saison et en tout lieu, sur des années d'intervalle, de nombreuses espèces de plantes qui ont pu être prélevées sur l'ensemble des cinq continents. Chacune des planches d'un herbier comporte systématiquement une plante séchée ou sa reproduction dessinée, une étiquette qui comporte plusieurs informations obligatoires : nom scientifique et commun de la plante, nom du récolteur, date et lieu de récolte. D'autres informations peuvent apparaître comme la famille de la plante, le nom de la personne qui a déterminé l'échantillon, les autres collections possédant des échantillons semblables, l'altitude du lieu de récolte etc... L'herbier constitue une véritable mémoire de l'éphémère où le dynamisme du végétal est confiné dans une volonté de préservation de l'éphémère.

Les herbiers nous racontent des histoires. Conçu à l'origine comme un projet de réalisation de vitraux qui n'a jamais abouti, *L'Herbier Merveilleux*<sup>32</sup> de Jean- Michel Othoniel est composé de photographies de fleurs prises par l'auteur au cours de ces vingt dernières années, accompagnés de ses notes de recherche sur la symbolique des fleurs dans la peinture religieuse. Rappelant la mise en pages des anciennes bibles et autres écrits saints du Moyen-Âge, chacune des planches a été enluminée à l'aquarelle par l'artiste.



Jean- Michel Othoniel, *L'Herbier Merveilleux*<sup>1</sup> 10×19 cm,  
144 pages.Extraits du livre. Editions Actes Sud, Paris 2008

Selon Jean-Michel Othoniel, la notion de beauté est liée à l'émerveillement populaire. Ainsi l'intérêt qu'il porte dans son herbier à de simples fleurs, trouvées sur le bord de la route révèle que la nature est porteuse d'histoires et d'émerveillement. « Les premières images, avant même la peinture, venait de la nature, donc les fleurs ont été les premières images. C'est pour cela que l'on a cherché à y voir des choses, des symboles, des histoires, puisque c'est à un moment où l'image ne faisait pas par-

---

<sup>32</sup> Jean-Michel Othoniel, *L'herbier Merveilleux - Notes sur le sens caché des fleurs dans la peinture*, Editions Actes Sud, Paris, 2008

tie de l'univers. »<sup>33</sup> Le fait que l'artiste voyage pour réaliser les photographies qui composent son herbier nous rappelle par ailleurs que la botanique est une invitation au déplacement de l'imaginaire. Pour Gaston Bachelard, l'air est la métaphore de l'imagination en mouvement. Cette imagination est une ouverture de l'esprit, une mobilité spirituelle, elle ouvre à des expériences nouvelles : « par l'imagination nous abandonnons le cours ordinaire des choses. Percevoir et imaginer sont aussi anti-thétique que présence et absence. Imaginer c'est s'absenter, c'est s'élancer vers une vie nouvelle. »<sup>34</sup> Les fleurs et les herbes, comme le rappelle l'herbier de Jean Michel Othoniel, et comme l'évoque leurs moyens de reproduction ont en commun avec l'imagination de s'affranchir des frontières, de ne pas connaître de limites. C'est à l'observation de cette liberté, source d'émerveillement, que j'invite à considérer les herbes que je sélectionne.

## 2) Contexte historique d'apparition de l'herbier

Je représente les herbes de la manière la plus réaliste possible, mon dessin cherche la vraisemblance, je cherche à m'approcher au plus près de leur morphologie, dans une transposition graphique mimétique. Je compare dès lors ce dessin, réalisé à l'aquarelle, aux planches d'herbier illustrées par des artistes en vue d'une connaissance scientifique.

Au XVIème siècle, dans le contexte d'objectivation du monde influencée par la pensée humaniste de la Renaissance, le dessin scientifique botanique fait de grands progrès. L'étude de la nature à travers cette nouvelle science qu'est la botanique passe alors par une classification systématique des plantes. Cette mise en ordre de la nature requiert l'habileté de l'artiste : la représentation exacte des plantes devient un complément indispensable du texte. La publication entre 1530 et 1536 du premier herbier *Herbarium vivae eicones*<sup>35</sup> d'Otto Bunfels, illustré par Hans Weiditz, marque l'apogée de l'illustration botanique.



Hans Weiditz, *Onopordon acanthium*,  
encre et aquarelle sur  
papier, 42x27.1cm,  
1529

<sup>33</sup> Propos de Jean-Michel Othoniel, in Catalogue de l'exposition Des fleurs en hiver, Creten, Othoniel, Delacroix, Le passage éditions, Paris, 2013 p.43

<sup>34</sup> Gaston Bachelard, L'air et les songes, Essai sur l'imagination en mouvement, Paris, Librairie José Corti, 1943, p.8

<sup>35</sup> Otto Bunfels a traduit et édité des textes sur la médecine et les sciences naturelles datant de l'Antiquité. Les gravures sur bois illustrant son *Herbarium vivae eicones* (1530-1536), d'après les aquarelles très fidèles de Hans Weiditz, ont ouvert de nouveaux horizons à la botanique.

Inspirés de modèles italiens (tels que le Jardin botanique de l'Université de Pise, créé en 1544, ou le Jardin des simples de Florence, créé en 1545), les jardins botaniques se répandent dans toute l'Europe et voient notamment le jour à Zurich en 1560 et Leyde en 1577. On y acclimate des plantes exotiques inconnues jusqu'alors, provenant des pays récemment découverts.

A l'occasion de la réouverture de la Galerie de botanique du Jardin des Plantes le 27 novembre 2013, après des travaux de restructuration, de tri et de numérisation des planches d'herbiers, une exposition retrace quatre siècles d'histoire de la botanique en France. Tout d'abord ses origines sous Louis XIII, qui institue le Jardin des Plantes. Constituer une collection vivante de plantes a alors une dimension pédagogique : favoriser la connaissance de plantes médicinales et leurs applications. Puis le travail des naturalistes voyageurs du XVIII<sup>e</sup> siècle qui parcourent le globe afin de dresser l'inventaire du monde vivant. Les plantes rapportées de ces expéditions outre-mer sont cultivées au jardin du Roi et étudiées en « cabinet ». D'autres expéditions menées notamment par Bonaparte, permettent également de découvrir des plantes exotiques, de collecter de nombreux spécimens et de mieux les connaître dans leur environnement. Dans *Systema Naturae*, publié pour la première fois en 1735, Carl von Linné propose une classification d'après la disposition des étamines et du pistil selon les règles de la nomenclature binomiale qu'il avait établi. La hiérarchisation des classifications en classe, genre, ordre, espèce et variété, s'impose au XIX<sup>e</sup> siècle comme la nomenclature standard.

Brosser à grands traits l'histoire de la botanique, permet de pointer le contexte de la conquête du monde et le caractère politique de ces découvertes. La nature devient dès lors le terrain privilégié d'un inventaire exhaustif du monde. La connaissance du vivant qui en découle est constituée en véritables collections par des démarches de description, classification, dénomination.

Je parodie ces démarches dans mes actions qui visent à dresser un répertoire non exhaustif de ces herbes, à traquer leur comportement sur un site défini arbitrairement. Mon herbier présente des plantes « rebuts », sans intérêt médicinal, sans enjeu de connaissance scientifique, mais des herbes qui colonisent l'espace vacant dans l'architecture urbaine. Par leur croissance incontrôlable et leur envahissement du moindre espace vacant, elles défient notre volonté humaine de vouloir tout contrôler, tout normer.

### 3) Jeux d'herbier

Les sciences classifient les choses par leur aspect. Cependant, si « la science manipule les choses et renonce à les habiter »<sup>36</sup> par la mise à distance qu'elle opère, mon investigation de l'objet naturel tend, quant à elle, à l'habiter.

---

<sup>36</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Editions Gallimard, Paris, 1964, p.9

Lorsque Léonard de Vinci décrit des feuilles d'arbres dans ses carnets, il observe ce qui sera ensuite pour lui objet de travail pour sa propre création. Pour cela, il se réfère à des échelles de valeur empruntées aux terminologies humaines pour mesurer la nature : « La grosseur d'une branche ne se réduira dans l'espace qui sépare une feuille de l'autre que de la grosseur de l'œil qui est au-dessus de la feuille, et qui fait défaut à la branche suivante jusqu'à la nouvelle feuille. »<sup>37</sup> De Vinci accumule dans ses carnets des expériences qui lui permettent de définir des axiomes de travail. Le carnet se pratique autant que la mémoire qui y est inscrite. C'est une mémoire opératoire.

Plutôt que de prendre le végétal dans sa détermination scientifique, j'entends donc le doter d'une valeur plastique et poétique. La pratique de l'herbier est opérée par différents artistes. Elle peut être une recherche de contenir la diversité de la nature sous la forme d'un livre comme nous l'avons vu chez Herman de Vries et Paul-Armand Gette. Par rapport à une connaissance botanique de la nature, l'art pourrait réactiver ces procédés dans une démarche créative de sens nouveaux : « (...) les planches d'herbier, s'avère traces plutôt que preuves, souvenirs plutôt que documents. C'est pourquoi le lecteur ne se sent pas exclu de disciplines ésotériques qu'il ne maîtrise pas, mais au contraire invité à s'aventurer, lui aussi subjectivement, (...) et à découvrir, sur les photographies, des objets de curiosité, non des objets de science. (...) Autrement dit, il y aurait une poésie de la science, à l'instar de la poésie des noms donnés par Linné aux plantes.»<sup>38</sup>

L'herbier est une référence artistique et un outil pédagogique, dans lequel domine le jeu de la découverte, de l'observation, dans la constitution d'une collection d'échantillon de végétaux.

Pour les enfants, la démarche de collecte et de confection est en elle-même éducative à plusieurs titres : dynamique de projet, travail collectif, consignes à suivre, nécessité de procéder avec soin et patience ... Dans l'anarchie de la nature qui offre différentes variétés de formes, différentes variétés de plantes, la botanique cherche à poser des règles qui permettraient de regrouper des végétaux et de former des familles selon leur aspect. Le fait de pouvoir nommer les végétaux permet-il de les différencier, nommer permet-il de mieux voir ?

Dans les reproductions photographiques de cet herbier, réalisé par le grand père d'une amie quand il était enfant, on peut relever la qualité des compositions, le soin apporté à l'ensemble du carnet qui montre les différentes opérations effectuées par l'enfant et raconte son cheminement dans l'appropriation et la connaissance des plantes. Les différentes étapes opératoires, observer-récolter-isoler-composer-coller-nommer sont réactivées dans la consultation de cet herbier.

Nous sommes devant la mémoire du vivant : celui du végétal herborisé et celui du grand père, présent dans la recomposition de ses gestes opératoires. Maurice Halbwachs distingue plusieurs de-

---

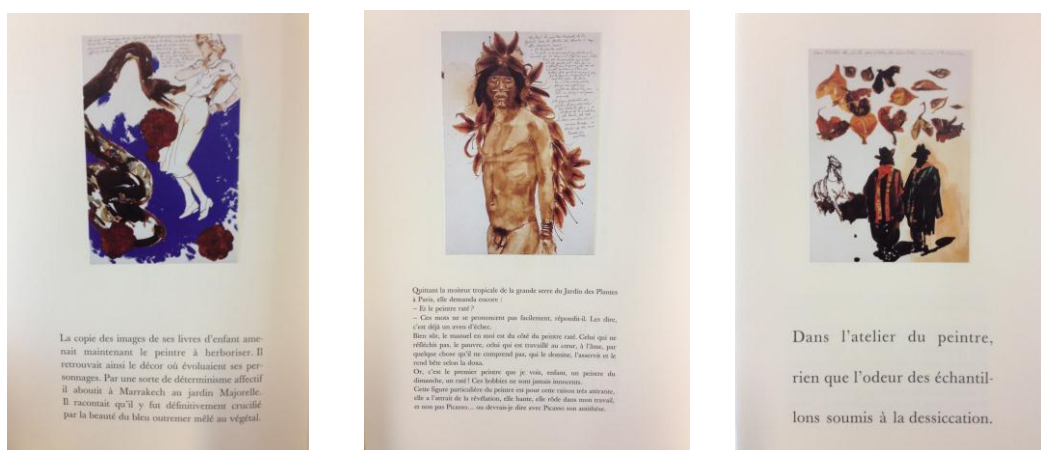
<sup>37</sup> Léonard de Vinci, *Carnets*, Gallimard, Paris, 1942, p.276

<sup>38</sup> Anne Moeglin-Delecroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Editions Jean-Michel Place, Bibliothèque de France, Paris, 1997, p.211

grés de mémoires : la mémoire intime liée à nos sensations, la mémoire ouverte pouvant devenir collective, la mémoire opératoire dont on fait usage.<sup>39</sup>

La consultation d'herbier évoque l'enfance, on peut y retrouver un regard émerveillé sur les choses, le goût pour la découverte et la curiosité aventureuse.

Dans le livre d'artiste *La salle des herbiers*, illustré de quatorze planches en couleur, Jean le Gac, compose autour de plantes herborisées des images : « la copie des images de ses livres d'enfant amenait maintenant le peintre à herboriser. Il retrouvait ainsi le décor où évoluaient ses personnages. Par une sorte de déterminisme affectif, il aboutit à Marrakech au jardin Majorelle. Il racontait qu'il fut définitivement crucifié par la beauté du bleu outremer mêlé au végétal. »<sup>40</sup>



Jean le Gac, *La salle des herbiers*. Aquarelle, texte manuscrits, planches séchées, 60 x 80 cm Extraits

## II QUAND L'OBJET NATUREL DEVIENT OBJET DE CURIOSITÉ

Le mouvement de la nature inspire l'artiste. Elle est toujours en création, elle n'arrête jamais de générer, de se dégénérer, de se régénérer. Elle serait comme un artiste en perpétuelle création. Mon regard sur le végétal rejoint l'esprit de recherche de Roger Caillois. Je tends à isoler la nature et à la transformer grâce à cet isolement. Je retire l'objet du temps pour le faire entrer dans un autre temps que je détermine. L'herborisation de l'herbe permettra de figer le temps nécessaire à la constitution d'un nouvel état de ce végétal. Le traitement que j'effectue permet cet écart que Caillois constate pour le minéral. La fixation est au service du processus comme l'arrêt sur image permet, dans le film *Blow up*<sup>41</sup>, la possible apparition de la vérité.

<sup>39</sup> Maurice Halbwach, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, Paris, 1997

<sup>40</sup> Jean le Gac, *La salle des herbiers, musée*, La pionnière, 2000 (limité à 250 exemplaires sur Rivoli, numérotés de 1 à 250) Livre composé de textes et de *Les herbiers*, 1995-1997, aquarelle, texte manuscrit, plantes séchées, 60 X 80 cm)

<sup>41</sup> *Blow up*, réalisé par Michelangelo Antonioni, avec David Hemmings et Vanessa Redgrave, Grande Bretagne/Italie, 1966. Dans ce film, le personnage principal est un photographe qui découvre un meurtre par l'intermédiaire d'une photographie. En la parcourant à la loupe, il met en mouvement la trace photographique figée.

## 1) La collection en question

Chercher, débusquer les éléments végétaux dans leurs refuges interstitiels, observer l'ingéniosité avec laquelle chacune s'est inscrite singulièrement dans l'espace résiduel procède d'un travail basé sur l'aléatoire, sur la recherche hasardeuse. Ces découvertes sont conduites dans une attitude exploratrice, en arpentant la ville. L'inscription du vivant végétal dans les lieux que je découvre est source d'émerveillements : y a-t-il des correspondances d'ordre morphologique entre l'individu et son milieu d'origine ? Comment le végétal a-t-il pu s'inscrire dans cette faille ?

La collection que je constitue, dans une démarche de collecte, est composée de fragments. Cependant, l'herbe est-elle vraiment le sujet de ma recherche ? En la déterritorialisant, je l'individualise, chacune existe pour elle-même. Cependant, comment contenir la diversité des traitements plastiques de chacun des individus en présence ?

Chaque tableau est une pièce de la collection, elle est composée de matériaux divers assemblés. La variation dans la conception des tableaux apporte une liberté dans l'appréhension de l'individu végétal, qui prend dès lors toute son importance par l'attribution d'une identité plastique.

J'arrache l'herbe à son milieu, je l'herborise, je l'étudie, je la représente, je la mets en scène, je l'expose. Elle devient l'objet de mes expérimentations graphiques et de mon investigation plastique. Par la constitution d'une collection de tableaux représentant les herbes de la rue, je leur apporte un sens nouveau. L'objet n'est plus déterminé par un jugement de valeur qui fait d'elle une mauvaise herbe, un rebut végétal. Pour Jean Baudrillard, l'objet de collection est un « objet pur, dénué de fonction, ou abstrait de son usage, qui prend un statut strictement subjectif : il devient objet de collection. »<sup>42</sup>

Je structure les herbes en des représentations qui me donnent à voir mes propres projections mentales et physiques. Donner une forme nouvelle, élaborer des systèmes de contrôle sur l'herbe, n'est-ce pas combler une insatisfaction, un manque ?

Je dissèque l'herbe, j'en fais le tour, j'épuise la possibilité de connaissance par les moyens dont je dispose. Cette présence prolongée dans l'herbe est peut-être le désir d'assouvissement d'un désir de contrôle de la nature sauvage, de l'inquiétante étrangeté qui en émane. Désir représenté par la constitution de la collection, de la possession ?

« Bernard Marcadé : Dans l'idée de la collection, il y a aussi l'idée d'infini. Collectionner, c'est repousser toujours plus loin les frontières de la totalité...

---

<sup>42</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Editions Gallimard, 1968, p.121

Annette Messenger : Collectionner, c'est se protéger, c'est une manière de lutter contre la mort; la collection est toujours de plus en plus belle, elle ne fait qu'embellir avec le temps. Plus elle se fait grande pourtant, plus elle est incomplète. »<sup>43</sup>

Ainsi, la part d'arbitraire dans un projet classificatoire et dans une entreprise de possession est toujours inquiétante et satisfaisante à la fois. L'objet fait partie d'une série qui se prolonge, dont le but donné est d'acquérir la série, exacerbant le sentiment de possession. La valeur de l'objet importe peut être moins au collectionneur que la fièvre du jeu qu'apporte le prolongement possible et envisageable : « jamais la relation humaine, qui est le champ de l'unique et du conflictuel, ne permet cette fusion de la singularité absolue et de la série indéfinie : d'où vient qu'elle est source continue d'angoisse. Le champ des objets au contraire, est celui de termes successifs et homologues, est sécurisant. Bien entendu au prix d'une astuce irréaliste, abstraction et régression, mais qu'importe. »<sup>44</sup>

La collection forme un ensemble, les objets qui sont rassemblés n'ont de véritable importance qu'au regard du tout dont ils sont une partie : n'y aurait-il pas de la vanité dans toute tentative d'un inventaire raisonné de la réalité ?

Théo Mercier, dans son œuvre *La possession du monde n'est pas ma priorité*, expose sur trois étagères une collection de dix-huit coraux et roches aquatiques d'imitation pour aquarium, vendues probablement dans des animaleries. Cette œuvre évoque les Ready made de Marcel Duchamp et fonctionne sous la forme d'une litote. Le titre suggère plus que ce que l'artiste présente dans cette œuvre. Dans le même temps, le titre se réfère à l'entreprise vaine d'essayer de posséder.



Théo Mercier, *La possession du monde n'est pas ma priorité*, 2013 (œuvre produite avec le soutien du Salon de Montrouge)

---

<sup>43</sup> Annette Messenger, *Comédie tragédie*, 1971 – 1989, Musée de Grenoble (exposition du 1- octobre 1989 au 12 février 1990), p.220

<sup>44</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op cit, p.125



## 2) Le cabinet de curiosité : réunir la diversité dans une collection

La nature surprend par sa créativité et peut dès lors devenir objet de curiosité. Dans le contexte des explorations, nous avons vu que la découverte de nouvelles espèces végétales pouvaient donner lieu à la création de jardins botaniques. Les plantes y sont acclimatées, on s'y intéresse comme vivant végétal. Par la fixation obtenue par l'herborisation, j'ai fait de l'herbe un objet de curiosité.

Dans le contexte de la découverte de nouvelles terres au XVI<sup>e</sup> siècle, des princes, des savants de l'époque se mettent à collectionner les curiosités en provenance du nouveau monde. Résumé en des cabinets de curiosité, un monde miniature est constitué, dans lequel sont entreposés et exposés des objets naturels (minéral, végétal, animal) à côté d'objets produits par l'homme (médaillles, antiquités...). « Les lettrés et savants qui prélèvent du monde des minéraux, des végétaux, des animaux étranges pour les étudier en tissant serré les commentaires anciens, les observations sur le vif et les considérations mythologiques constituent une sorte d'épopée de la constitution des classements. »<sup>45</sup> Ancêtres des musées et muséums, ces cabinets de curiosités ont joué un rôle fondamental dans le développement de la science moderne même s'ils gardaient des traces des croyances de l'époque. La catégorie de la collection *naturalia* rassemble les animaux naturalisés, les insectes séchés, les fossiles, les minéraux et les herbiers. Grâce à l'inventaire et au classement systématique du monde vivant, la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle connaissent un grand essor scientifique.

La LVe Biennale de Venise en 2013 intitulée « Il Palazzo Enciclopedico » (« le palais encyclopédique ») se présente comme une succession de cabinets de curiosités. Le commissaire de la Biennale, Massimiliano Gioni s'est inspiré du modèle d'un musée utopique de Marino Auriti. En 1955, celui-ci dépose un dessin au bureau américain des brevets, représentant son « Palazzo Enciclopedico », un musée imaginaire destiné à abriter toutes les connaissances du monde, qu'elles soient artistiques, philosophiques ou scientifiques. La référence à cette œuvre, donne à la manifestation vénitienne un caractère muséal et donne à voir l'art sous la forme d'une connaissance philosophique et spirituelle « A l'arsenal, l'accent est mis davantage sur le visible et ses transformations, sur la manière dont le monde naturel est constamment réécrit et modifié. Comment ? Par la volonté encyclopédique précisément, la volonté de tout embrasser et de tout rassembler. »<sup>46</sup> Cette utopie, bâtie sur le modèle de l'Encyclopédie des Lumières, prend un sens particulier dans le contexte actuel dans lequel, avec des technologies de communication de plus en plus performantes, dans un monde globalisé,

---

<sup>45</sup> Christine Davenne, « Cabinet de curiosités d'hier et d'aujourd'hui », in *Merveilleux ! D'après nature*. Exposition du 21 septembre au 21 décembre 2007 au Château de Malbrouck à Manderon, Fage Editions, Lyon, 2007, p.41

<sup>46</sup> Régis Durand « Venise encyclopédique » Arsenal et Pavillon international 1<sup>er</sup> juin - 24 novembre 2013, in Art Press numéro 403, septembre 2013, p.8



nous sommes aux prises d'un flot incessant d'informations. Tenter de structurer les connaissances semble désormais plus que nécessaire bien que cette quête paraisse dans le même temps totalement désespérée. L'œuvre *Grosse fatigue* de Camille Henrot, résume à elle seule cette idée. Dans une vidéo de 13 min, elle tente d'embrasser les connaissances nécessaires à la compréhension de la construction de l'univers, dans un récit composé d'images provenant de sources scientifiques diverses, d'expérimentations personnelles. « Dans ma vidéo, explique l'artiste, la volonté d'universaliser les savoirs s'accompagne de la conscience que j'ai de cet acte. C'est-à-dire qu'au moment même où j'aspire à rendre le monde habitable par le biais d'une totalisation subjective, je sais en même temps la folie de cette tentative ainsi que ses limites intrinsèques. » <sup>47</sup> Dès lors, les systèmes de rangements, de classification, de mise en ordre montrent avant tout le pouvoir de l'imagination sur la volonté de transformer le monde. Quelles formes pourraient dès lors prendre ces tentatives de classification et comment les exposer ?

### 3) Quand l'artiste s'intéresse aux curiosités

Le projet classificatoire, dans les sciences naturelles, a pris différentes formes en fonction des époques. Quand l'élément naturel est extirpé de son contexte pour devenir objet de curiosité, il a pu être exposé dans des cabinets de curiosité, comme nous l'avons vu précédemment. La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> siècle connaissent un grand essor scientifique : l'inventaire et le classement systématique du monde vivant. C'est à cette époque que naissent les Muséums.

Ainsi, la référence aux cabinets de curiosité, dans mon travail, ne relève pas de la volonté de constitution d'une collection d'objets d'après une méthodologie scientifique. Il s'agit d'un emprunt.

Joan Fontcuberta parodie la méthode scientifique en reprenant à son compte le discours scientifique. Dans l'installation conçue pour le château d'Oiron *Cocatrix*, il rassemble des objets divers, qui sont autant d'éléments qui construisent une légende autour d'une bête monstrueuse. Exploitant l'autorité qu'exerce la muséographie, impliquant le spectateur par ses attitudes coercitives, il interroge la vraisemblance de l'image.



Joan Fontcuberta, *Cocatrix*, photographies, radiographies, bocaux en verre, formol, métal, bois, textes encadrés et vidéo, 1993

---

<sup>47</sup> <http://www.camillehenrot.fr>

herman de vries, réalise à l'occasion de la réouverture du musée Gassendi, *Le cabinet de botanique en l'honneur du docteur Honnorat*<sup>48</sup> s'inspire de Simon Jude Honnorat qui était médecin à Digne et scientifique typique de son époque. Celui-ci étudia la flore, la géologie, les fossiles et les insectes de sa région. Il publie en 1848 le premier dictionnaire de la langue provençale. L'artiste trouve dans ce dictionnaire plus d'un milliers de noms de plantes utilisés pour écrire *lou camp prouvençau*, qui est au musée. L'œuvre de l'artiste est composé d'un portrait du docteur, de deux de ses herbiers. Sur les murs, une collection de plantes de la région, issues en partie des forêts de Faillefeu, où Honnorat dressa l'inventaire qui figure dans ces herbiers. herman de vries a laissé au musée Gassendi un ensemble de frottages de terre montrant la richesse des couleurs de la terre dans la réserve géologique de Haute-Provence. L'ensemble forme un inventaire des connaissances sensibles que l'on peut réunir sur un lieu.

Dans la constitution de ma collection, je ne suis pas dans un formalisme : chaque individu reçoit un traitement particulier. Dans le graphisme, une attention particulière est portée à la recherche de correspondances plastiques avec le modèle végétal ; pour les modalités d'exposition, chaque tableau est différent et tend à un rapprochement avec le site de prélèvement. Chaque artefact est singulier et peut ainsi faire l'objet d'une curiosité.

Dans les deux œuvres citées précédemment, les artistes ont un même intérêt pour l'autorité scientifique que revêt la forme d'exposition : entretenant une relation au réel pour herman de vries avec l'introduction d'éléments tangibles et n'ayant subi aucune modification, s'écartant du réel avec la création d'artefacts pour Joan Fontcuberta. Quant est-il de cette démarche de constitution de collection quand elle n'est composée que de chimères, que d'objets créés de toute pièce, quand elle raconte l'intime, l'objet ne devient-il pas dès lors fétiche ?

Annette Messager, dans *Le repos des pensionnaires*, à partir de brindilles, de plumes, des oiseaux, pour lesquelles elles confectionnent des vêtements en maille, «À côté de mes Albums-collections, qui recensent des pratiques dites féminines, j'ai développé une fiction plus intime autour des Pensionnaires, mes petits oiseaux naturalisés que j'"éduquais" et qui me servaient d'exutoires. Je les mettais en scène dans des cérémonials que je documentais, ce qui contrastait avec mon personnage de midinette dans mes travaux de collectionneuse. »<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> herman de vries, « ceci est parfait, cela est parfait », in *Nouvelles curiosités*, op cit.

<sup>49</sup> Catalogue *Annette Messager / Les Messagers*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 2007



Annette Messager, *Le repos des pensionnaires*, 1971-1972. Composé de *Les Pensionnaires*, verre, métal, 72 oiseaux naturalisés emmaillotés de tricot posés sur un tissu blanc, ampoule suspendue à un fil 101 x 150 x 90 cm et *Le Bonheur illustré*, 1975-1976, crayon de couleur sur papier 29,8 x 42 cm chaque. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

### III MESURER LE TEMPS

Pendant la Renaissance, dans ses *Carnets*, Léonard de Vinci décrit la nature dans sa réalité, accumule des observations qui lui permettront de créer ses œuvres. Paul Klee, dans son *Histoire naturelle infinie*, met en exergue les principes de la nature par sa pratique artistique : observation de la nature, de ses mouvements, de ses comportements. Ces deux artistes considèrent le vivant végétal dans leur approche de la nature. Dans les pratiques contemporaines, la présentation de la réalité s'affirme plutôt au détriment de sa représentation figurée. Le travail artistique dans la nature est précédé d'une observation préalable, de découvertes qui pourraient relever des sciences mais qui s'opèrent sur un mode sensible.

La nature est pensée en art, comme en témoignent ces quelques exemples. L'histoire de l'art est jalonnée d'artistes ayant fait l'expérience de la nature et de ses composantes : de manière symbolique, dans les natures mortes ou la propagande écologique; dans le cadre d'un processus, comme chez les artistes de l'Arte Povera où la mise en tension d'éléments contradictoires sera souvent une caractéristique de leurs œuvres. Quoiqu'il en soit, la représentation ou la présentation de la nature engage toujours à penser la condition humaine. Elle déplace d'une certaine manière la course linéaire de l'individu. Ce peut être le « miracle » de l'acte plastique.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> « Tout acte, envisagé non pas du point de vue de l'argent, mais dans la perspective du processus dans le cadre duquel il se produit et dont il est interrompt l'automatisme, est un « miracle » (...) J'ai choisi l'exemple de processus naturels qui sont interrompus par l'avènement de quelque « improbabilité infinie » pour mettre en lumière le fait que ce que nous

Les artefacts d'herbe que je produis matérialise l'opposition nature / culture. Ma culture produit des biens pérennes, la nature est éphémère : mes herbes racontent la conscience que je peux avoir de cette condition. Je suis éphémère, de passage, mon travail s'inscrit dans le temps, me permet d'ériger des objets pérennes. Il y a ainsi une possibilité de durer dans le temps « Du temps, nous ne connaissons que les signes. Certains sont des phénomènes naturels que nous avons appris à interpréter comme tels et qui sont donc à la racine de nos idées sur le temps. D'autres sont nos œuvres, artefacts techniques, symboliques, artistiques ou scientifiques, parfois tout à la fois, depuis la plus haute antiquité, la Préhistoire même, montrent non le temps lui-même mais ses manifestations innombrables. »<sup>51</sup>

## 1) Suspension du temps

Mon travail graphique commence quand l'herbe est suspendue dans le temps par l'herborisation. D'où vient cette fascination pour cet état observable du végétal, antithèse de l'organique périssable, défiant son caractère éphémère ? « Il me demanda alors à voir des plantes séchées, et il s'enamoura de ces silhouettes déliées et charmantes que conservent beaucoup d'espèces. Les raccourcis que la pression supprime, mais que la logique de l'œil rétablit, le frappait particulièrement. "Les plantes d'herbiers, disait-il, c'est la grâce dans la mort" »<sup>52</sup>

La présence explicite de la mort dans un genre pictural tout au long du XVIIIe siècle impose un paradoxe nouveau : faire l'apologie des apparences pour mieux montrer le néant et la caducité de toute chose en une véritable ontologie du rien. L'attitude d'interrogation face à la nature explique, comme nous l'avons vu, l'immense popularité de la botanique à cette époque et la nature morte montre la dimension spirituelle à travers l'apparence visible des choses.

Historiquement, la naissance de la nature morte de fleurs en tant que genre pictural indépendant mi XVIe siècle, découle d'un processus qui s'amorce à la fin du XVe siècle dans les Flandres septentrionales. Les fleurs apparaissent comme attribut dans les portraits. Sous l'influence humaniste, la réunion portrait et fleurs fonctionne sur le mode analogique : l'homme et les fleurs sont périssables. Peu à peu les fleurs disparaissent de ces portraits pour apparaître dans des *stilleven*<sup>53</sup> auto-

---

appelons réel dans l'expérience ordinaire a le plus souvent surgi grâce à des coïncidences plus étranges que la fiction. » Anna Arendt, *La crise de la culture*, Folio Essais, Paris, p.220-221

<sup>51</sup> Texte de Daniel Soutif, dans le programme de l'exposition *Le temps, vite !*, du 13 janvier au 17 avril 2000 au Centre Georges Pompidou

<sup>52</sup> in *Des fleurs en Hiver* op cit., p.147 George Sand, "Lettres d'un voyageur, à propos de botanique", deuxième lettre, 20 avril 1868, vol.75, p.577-578.

<sup>53</sup> *Stilleven* : littéralement, vie calme en flamand

nomes. Dans la culture du XVII<sup>e</sup>, la fleur comme manifestation de la nature est une personnification du périssable. Elles rappellent que tout est déterminé par le temps, voué à l'anéantissement.

Ainsi les fleurs cessent d'être des supports pour la pensée et deviennent des objets de délectation pour l'œil dans un contexte essentiellement profane. La représentation de végétaux, de fleurs dans ce contexte, permet de relever deux axiomes pour poursuivre l'analyse de mon travail sur les plantes interstitielles : la frontalité et la vanité.

Comme dans les *Stilleven* ou les planches d'herbier, la frontalité dans laquelle se tiennent les plantes rudérales que je dessine sur la toile entretient un parallèle métaphorique avec le sens qu'elles revêtent dans ma pratique. Dans ma quête de m'approcher de la nature la plus sauvage, la moins déterminée possible, j'ai choisi les mauvaises herbes.

Les herbes que je récolte sont saisies dans un moment de vigueur, de dynamique de croissance. Par leur arrachement, leur déracinement, elles seraient vouées à se décomposer. L'action d'herborisation puis d'immortalisation par le dessin préservent la plante de son devenir informe et saisissent le port particulier, singulier de chaque individu. Récupérer, recycler est une stratégie de sublimation esthétique, d'incorporation du bas par le haut.

## 2) Broderie et mesure de l'attente

La couture, le fil permet traditionnellement, dans les ouvrages de dames de réparer. Tantôt tendu, tantôt libre, mon fil circonscrit un espace, donne naissance à une forme nouvelle. Superposé au dessin en deux dimensions naît une forme aléatoire, en volume, non maîtrisée. De l'informe advient une sculpture.

Ces points de broderie ne sont pas réalisés dans la conformité à une méthode comme les points de croix ou autres ouvrages de dames. Je ne me situe pas dans une revendication féministe comme l'œuvre *Wallpaper* de Gadha Amer qui utilise la broderie sur une toile peinte. Le spectateur, passé la première impression de banalité du motif décoratif floral brodé, découvre une scène érotique entre deux femmes. « Par la surimpression des motifs et l'usage de la broderie, l'artiste élabore une esthétique du caché, de l'intime. Son œuvre traite du statut de la femme en interrogeant les représentations de l'univers féminin »<sup>54</sup>. Annette Messenger, dans son cycle « femme pratique », brode des dictons misogynes issus du monde entier sur un mouchoir blanc dans *Mes travaux d'aiguille*.

---

<sup>54</sup> <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-AfricaRemix/ENS-AfricaRemix.htm>



Ghada Amer, *Wallpaper*, 2003. Papier peint RFGA et broderie sur toile,  
183 x 178 cm

La dimension de labeur, de patience dans l'exécution manifeste dans mon travail évoque l'histoire tragique d'un personnage de la mythologie grecque. Sur l'île d'Ithaque, Pénélope attend le retour d'Ulysse parti à la guerre. Devant l'insistance pressante de ses soupirants à l'épouser afin de mettre la main sur les richesses et sur le titre d'Ulysse, elle met au point un stratagème afin de ne pas avoir à prendre de décision et de gagner du temps. Elle entreprend de tisser le linceul du père d'Ulysse mourant, et promet de choisir son époux une fois l'ouvrage terminé. Ce qu'elle tisse le jour, elle le défait la nuit. Le but de Pénélope est de gagner du temps et d'en perdre à la fois, le temps se mesure en espace, par la surface gagnée ou perdue : temps et espace sont ici superposés. Elle annule le temps qui passe en défaisant son travail volontairement : son véritable temps est celui de l'attente. Dans mon travail, le temps passé à l'ouvrage se manifeste au spectateur de manière explicite, la suspension du temps que je désigne n'est pas tragique.

Sortir les herbes de la confusion visuelle dans laquelle elles peuvent être perçues dans les jardins qui les rassemble, c'est les individualiser, les personnifier, c'est les en faire des êtres discontinus. Un rapport érotique se tisse entre les herbes. L'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort, comme l'énonce Georges Bataille : « Nous sommes des êtres, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, à l'individualité périssable que nous sommes. »<sup>55</sup> Chaque être est ainsi distinct de l'autre et la discontinuité entre un être et un autre peut être perçue comme un vide vertigineux et fascinant dans le même temps. La mort, mettant un terme à la discontinuité de l'être, a le sens de la continuité. Il y a des passages du continu au discontinu et du discontinu au continu. L'enjeu de l'érotisme est de substituer à l'isolement de l'être, à sa discontinuité, un sentiment de continuité profonde. Le passage de l'état normal à celui de désir érotique suppose en nous la dissolution relative de l'être constitué dans l'ordre discontinu. Ainsi, en individualisant les

---

<sup>55</sup> Georges Bataille, *L'érotisme*, Les Editions de minuit, Paris, 1957

herbes, c'est à dire en les retirant de la végétation, en coupant le fil, c'est à dire en interrompant la ligne, je leur donne certaines des conditions de notre condition humaine.

En infiltrant le flux végétal, j'impose un arrêt. Le fil est un matériau dont la tension exercée entre deux points définit la ligne qu'il dessine. Chiharu Shiota élabore des environnements avec un réseau de fils tendus qui déterminent un espace autour d'objets à portée symboliques, emprisonnant les souvenirs auxquels ils sont liés. Dès lors l'objet, représentant la mémoire est suspendue dans le réseau linéaire qu'elle tisse, métaphore du fil du temps.



Chiharu Shiota, State of Being (Chair), 2012. Métal, chaise, peinture, fil noir. 130 x 80 x 70 cm

### 3) Le jardin des délires

A travers mon dispositif de présentation, j'ai la volonté de rendre le spectateur sensible à ce qu'il n'avait peut-être pas vu, je l'invite à observer des détails, à regarder de plus près le sol qu'il foule. Le renversement de position où le sol tapisse le mur et le changement d'échelle où le petit brin d'herbe devient objet de curiosité, engage à une réévaluation des valeurs des éléments mis en scène.

Mon travail sur le vivant végétal poussant sur le sol urbain exacerbe l'esprit de collecte et d'échantillonnage du réel dans lequel je me situe. Il y a une dichotomie entre le sol rural et le sol urbain. Sur le premier tout peut naître, c'est un sol fertile. Le deuxième ne s'apprivoise pas, le sol de béton ou de goudron est stérile. Seules les failles accueillent la vie. Plaies béantes, cicatrices, ouvertures, ces imperfections marquent la ruine, la défaite, la précarité des constructions humaines. Le trottoir apporte le confort aux passants, il est un lieu de transport des corps, les rues sont les artères de la ville où afflue les activités humaines, la vie urbaine. Dans le même temps, le sol urbain fait peur, il est symbole de perte : « être à la rue », n'être personne, sans identité, sans abri.

N'y aurait-il pas une personnification de ces « herbes de la rue » ? Les mettre à la verticale, s'occuper de leur donner une représentation, les individualiser, ne serait-ce pas accorder de

l'importance à ce dont on peut avoir peur et qu'on ne voudrait pas voir : la déchéance, la dégradation, la perte d'identité, la chute ?

J'évoquerais l'œuvre d'Alain Fleischer pour l'intérêt qu'il porte aux sols urbains dans sa série de photographies intitulée *Barrages de caniveau*. Il y procède à une collecte du visible, à un constat par le biais de la photographie. Il s'agit de cadrages sur des tissus repus et sur de vieux vêtements qui barrent parfois les caniveaux parisiens, ces drapées composant des tableaux qui provoquent un trouble chez le spectateur. En effet, ces découvertes fixées par la photographie sont autant de paysages de sol urbain qui peuvent évoquer des débris macabres, des lambeaux de peau. Comme si le corps en était absent, avait abandonné son enveloppe.



Alain Fleischer, *Paysages de sol*, Tirage ilfochrome sur papier triacétate aux sels d'argent, 1967

La nature que j'observe à travers les herbes que j'étudie est indisciplinée, elle s'est imposée, infiltrée dans nos constructions proliférant comme un virus. La définition de ces herbes comme « mauvaises » ne tient pas à une classification botanique mais est intimement liée à l'homme, à son jugement et aux modifications qu'ils imposent à son environnement naturel. La définition de mauvaise herbe procède avant tout d'un jugement de valeur. Bien plus : la mauvaise herbe est une invention de l'homme, si on définissait cette famille, elle regrouperait les plantes les plus aptes à réinvestir rapidement un milieu créé par l'homme, de la plate-bande soigneusement binée à l'interstice d'un trottoir. L'homme rend les herbes mauvaises, leur histoire se forge donc à l'aune de la nôtre. Qu'est donc à l'origine de ce jugement de valeur ? Comment s'est construite cette notion ?

« De quoi a-t-on peur au juste ? Ou plutôt de qui avons-nous encore besoin d'avoir peur ? Il y a dans l'ombre épaisse des sous-bois ou dans la frange des marécages une inquiétude que l'inconscient tend à chasser. Ce qui est net et clair rassure. Tout le reste est peuplé d'elfes maléfiques... La fin de ce



siècle nous voit encore trébucher sur des schémas simplistes que le romantisme a rendus pesants.

*Pour changer de jardins il nous faut changer de légende.* »<sup>56</sup>

Les endroits qui interpellent mon attention ont peu à peu évolué du site, à l'échelle du paysage, à l'échelle réduite des « petits jardins spontanés urbains ». Mes marches en ville, munie d'un carnet et d'un appareil photo numérique, sont le prétexte de repérage de ces îlots vert. Les capturer grâce à la photographie, ne témoignerait-il pas de ma conscience de la perte et du rétrécissement de l'espace naturel sur le territoire et peut-être même au-delà dans l'esprit de l'homme occidental contemporain ?

De l'occident chrétien, nous héritons de l'opposition nature/culture. Une série d'antagonismes (extérieur/intérieur, vide/plein etc...) découlent de cette opposition anthropologique. Augustin Berque, dans sa contribution « Entre le Thonoret et Jiko-in » dans l'ouvrage collectif *Entre Japon et Méditerranée, architectures et présence au monde*,<sup>57</sup> procède à l'analyse comparative de deux architectures religieuses : un temple bouddhique du XV<sup>ème</sup> siècle dans la région de Nara au Japon et une abbaye cistercienne du XII<sup>ème</sup> siècle dans le Var. L'abbaye, construite en pierres, ancrée massivement dans le sol est fermée à la nature environnante par des murs épais. La seule ouverture se trouve au centre de l'architecture et se tourne uniquement vers le ciel. L'autorité religieuse entendait détourner ses fidèles de leur propre nature, de leurs passions, de leurs corps et de la nature extérieure. Au contraire, dans l'exemple asiatique, une inscription harmonieuse dans l'environnement se dessine par l'utilisation de matériaux de construction fragiles tel le bois, la paille et du style simple et épuré, ouvert sur l'espace extérieur. Les moines étaient ainsi assis entre dehors et dedans. Cette comparaison permet à l'auteur d'illustrer en quoi la modernité, par sa rationalité, prive l'individu d'une certaine présence au monde qui le déconnecte du monde extérieur, donc de lui-même.

Considérer les parcelles du sol qui m'intéressent comme des jardins, introduit la notion de limites, en effet l'errance qui caractérise ces herbes est contenue par le dessin de la fissure dans le goudron. La référence au jardin introduit également le rassemblement de diverses espèces végétales dans un même espace. Dans la fissure de la rue Royale par exemple, quatre espèces d'herbes cohabitaient. Comme la collection que nous avons évoqué auparavant, « la clôture (...) confère à une pluralité d'objets l'unité qui permet de les percevoir dans un même ensemble. »<sup>58</sup>

Nous avons évoqué le jardin botanique apparu dans le contexte de la Renaissance en Italie comme un regroupement d'espèces venues des quatre coins du monde, présentant un intérêt médicinal et devenant ainsi des objets d'étude scientifique. Cependant, si l'on considère l'histoire des jardins, nous

---

<sup>56</sup> Gilles Clément, *Où en est l'herbe ? Réflexions sur le jardin planétaire*, op cit, p.22

<sup>57</sup> In Maurice Sauzet, Augustin Berque, Jean-Paul Ferrier, *Entre Japon et Méditerranée, architectures et présence au monde*, Paris, Massin éditeur, 1999, p.8 et 9

<sup>58</sup> Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Venise XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup>, Paris, Editions Gallimard, 1987, p.296

constatons son ancrage dans la culture judéo chrétienne, le jardin d'Eden est le paradis perdu, de la connaissance perdue. Les jardins spontanés du sol urbain concentrent un hiatus : le mode de propagation dans l'espace des herbes errantes sont incompatibles avec la clôture que contraint la forme du jardin.

Dans ce sens, les herbes dont je fais l'expertise ne rentrent pas dans la norme, elles ne sont pas désirées, elles sont non-conformes au projet urbain du point de vue que je considère. L'urbanisme décide des espaces verts, des plantes ornementales en ville, les mauvaises herbes dépendent des constructions humaines.

Les mauvaises herbes demeurent relativement inconnues, et véhiculent comme nous l'avons vu, nombre de fantasmes. La peur de l'inconnu peut motiver des réactions de rejet, et mon travail, qui comporte une dimension de labeur, de travail artisanal, vise à élever, en favorisant la rencontre avec cet autre, à la fois en mimant la connaissance scientifique et en représentant le temps passé. Mon sacerdoce ne viserait-il pas à m'approcher au plus près d'une connaissance sensible et donc d'une acceptation de la possibilité d'une finitude finalement ? « La sphère de l'art poétique est celle de l'agencement des désirs et des formes en un monde singulier, une sphère régie par ses propres lois et au centre de laquelle se joue un jeu rigoureux, essentiel. »<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Catherine Grenier, *Othoniel*, Editions du centre Georges Pompidou, Paris, 2010  
Ouvrage accompagnant l'exposition « My Way » présentée au centre Georges Pompidou, Galeries du musée et Galerie des enfants, du 3 au 23 mai 2011

# CHAPITRE III

## TRANSPPOSITION DIDACTIQUE

Dans la partie du mémoire consacrée à l'analyse de ma pratique, j'ai pu m'interroger sur le sens qu'elle pouvait recouvrir : ce cheminement a permis l'émergence de notions et de questionnements qui concernent spécifiquement les arts plastiques. Différents axes de recherche ont été dégagés. Il s'agira, dans le premier temps de cette partie consacrée à la transposition didactique, de revenir sur certains de ces questionnements, de repérer les savoirs enseignables spécifiques à notre discipline, de les mettre en regard avec des extraits de programmes du collège et du lycée et de lancer quelques pistes de travail en situation d'enseignement avec les élèves. La seconde partie sera consacrée à la présentation d'une séquence pédagogique pour un niveau de classe précis. Je m'attacherai à dégager une question de cours découlant d'une problématique soulevée par mon travail plastique personnel et du programme de ce niveau de classe. En seront précisés les objectifs pédagogiques, les modalités de mise en œuvre et d'évaluation, les liens au programme, et de la placer dans la perspective d'une progression.

### I DES PISTES D'ENSEIGNEMENT POUR L'ENSEIGNEMENT DES ARTS PLASTIQUES

Tout d'abord, revenons à la formulation des problématiques dégagées de mon travail plastique. J'ai soulevé plusieurs axes de réflexion à travers l'analyse des opérations plastiques menées. Comment saisir la nature du matériau végétal dans sa temporalité et sa territorialité ? La première concernerait la question de la représentation : j'ai abordé la mimésis en dessin et le réalisme en photographie. Comment le modèle végétal oriente la question de la représentation vers une pratique graphique qui rend compte de ses particularités morphologiques, et la question du photographique vers les notions de cadrage, de hors champ ?

En voulant m'approcher au plus près des herbes, j'en suis venu à chercher à les imiter : l'évolution du protocole de travail passant d'une rigueur se référant à la méthodologie scientifique, à une liberté inspirée par la créativité et l'ingéniosité de ces modèles. Ce rapport empathique à l'herbe pourrait être défini par la seconde hypostase chez Plotin, comme une contemplation pure, un ravissement de l'infini, une confusion du sujet et de l'objet. Ainsi, cultiver l'herbe dans un autre environnement serait-il déplacer la réalité d'un objet naturel dans un acte plastique propre à ouvrir le champ d'une réflexion plus philosophique sur le temps ?

J'ai poursuivi par des questionnements concernant le dispositif de présentation de ces productions graphiques et photographiques. Comment articuler, dans un dispositif plastique, différents médiums ? Partant du caractère métonymique de l'herbe, nous avons pu traiter des questions de l'espace, des notions de nature, de territoire, de paysage, d'espace perçu et suggéré. La réflexion concernant le statut des photographies a permis d'évoquer le document en art et plus particulièrement dans des pratiques dans ou sur le paysage. Le métissage des médiums ouvre un dialogue entre les images et introduit la question de la narration, invitant le spectateur à circuler dans l'image ainsi produite, modifiant sa perception.

Nous avons pu assister enfin au déplacement du sens et du statut de l'herbe, qui est passée, au fil de ma réflexion, d'un individu objectivement observable, dans son environnement, à un objet de collection, un fétiche, quand il en est extrait ouvrant à des questions le statut de l'objet. Comment articuler ces questionnements soulevés par ma pratique aux programmes d'arts plastiques du collège et du lycée ?

## 1) La question de la représentation

Dans ma pratique, j'observe, je dissèque les herbes et retranscrit ce constat perceptif sur un support de toile enduite par différents procédés graphiques (dessin à la plume, aquarelle, fil de coton) dans une recherche de vraisemblance. Je produis des images qui renvoient explicitement au référent végétal, dans une approche scientifique, mimétique, à la manière des planches illustrées d'herbiers botanique.

La pratique du dessin accompagne l'expérience artistique des élèves tout au long de leur scolarité, c'est une activité fondamentale. « Dessiner est souvent compris par une majorité d'élèves comme une recherche d'effets de ressemblance entre un "objet" et des traces sur une surface, que cet objet soit observé, mémorisé ou imaginé. » En proposant des situations d'enseignements qui diversifient les approches du dessin, « Dessiner permet alors à l'élève de laisser libre cours à son imagination, de s'engager dans un parcours aventureux au cours duquel apparaît une forme imprévue, manifestée par des éléments graphiques. »

Les compétences artistiques attendues à la fin du niveau de la 6ème, acquises par l'expérience artistique mise en place dans des situations d'enseignements, leur a permis de savoir observer des éléments du réel et de les représenter par le dessin, la peinture, d'exploiter les qualités fonctionnelles et expressives des outils, des matériaux et de supports variés. Comme l'étude de l'herbe a orienté mes choix graphiques : utilisation de l'aquarelle sur toile enduite pour les effets de superposition de couches transparentes, l'utilisation du fil pour ses qualités graphiques et de possibilité qu'il offre de déploiement dans l'espace.

Les procédures graphiques produisent inévitablement un écart qui crée un sens nouveau. La représentation par le dessin induit un écart avec le réel : dans ma pratique plastique, le végétal devient artefact. Ainsi, la transcription graphique pointe les qualités graphiques du simple brin d'herbe, invitant le spectateur à observer, dans un mouvement qui consiste à s'approcher au plus près des dessins, à vérifier le statut des images proposées. Quels rapports une image mimétique entretient-elle avec la réalité ?

En classe de 5<sup>ème</sup>, l'entrée « L'image et son référent », « permet d'explorer le sens produit par la déformation, l'exagération, la distorsion et d'ouvrir sur les questions de la ressemblance et de la vraisemblance, de la citation, de l'interprétation. »

Dans le programme de l'option facultative de classe de 2<sup>nde</sup>, le dessin et la matérialité sont au programme. « L'observation et la ressemblance : toute tentative d'"imitation" ou de représentation du réel produit inévitablement un écart dont la valeur expressive dépend notamment des moyens techniques employés. Les situations d'apprentissage et les exemples abordés montreront que le dessin d'observation ne s'affranchit pas de la question du point de vue et que les codes de représentation renouvelés tout au long de l'histoire redéfinissent sans cesse l'idée et le pouvoir évocateur du dessin. »

Par ailleurs, s'approcher au plus près du végétal, l'observer, c'est assister au spectacle de son cycle de vie: naissance, croissance, sénescence. Comment saisir ce mouvement plutôt lent, expression du temps ? Comment rendre visible la discrète mobilité du végétal ?

Une dimension performative est liée à la nature transitoire du matériau. En classe de 3<sup>ème</sup>, « le dessin et la peinture créent également des espaces qui se déploient dans la bidimensionnalité, inventent des équivalents plastiques et suggèrent les dimensions spatiales par leur structuration de la surface et par leurs qualités matérielles. »

Les herbes auxquelles je me réfère ont une temporalité singulière dans le règne végétal, elles sont souvent vivaces, éphémères, comparées à l'arbre par exemple. Dans ma pratique, l'enregistrement photographique rend compte de ce processus. La photographie est utilisée comme un vecteur qui a une position accessoire.

Dans l'option facultative d'arts plastiques au lycée, le programme est centré sur la question de la représentation au niveau de la classe de première. « Toujours abordée en relation avec les productions des élèves, cette question permet d'interroger (...) les processus (le cheminement de l'idée à la réalisation, les opérations de mise en œuvre, la prise en compte du temps et du hasard, la production finale. » Michel Blazy détourne la nourriture pour l'utiliser comme matière créative de sens nouveaux. Le spectateur est convié à observer la dégradation des aliments, les étapes du mouvement de mutation de la matière organique sont enregistrées par la vidéo.

## 2) Changement d'échelle : vision fragmentaire

Le référent est un fragment dans le paysage urbain, comment ce détail, cette partie pourrait-elle inviter à s'interroger sur le tout ? Comment les opérations de cadrage, les opérations graphiques, la question du point de vue pourrait transformer un microcosme en un macrocosme ?

Les documents photographiques que je produis ne sont pas de purs constats. Une attention particulière est en effet portée au cadrage, à l'angle de vue, à l'échelle. Le mode macro permet de pointer les détails que je choisis de mettre en valeur lors de mes marches : les herbes. L'agrandissement de ces détails prélevés sur le site par le dessin, l'attention et le soin que je porte à cette opération leur confère une valeur nouvelle. Un détail ne peut en effet manquer d'évoquer l'univers qui l'englobe, à la manière du Nouveau Roman.

Par ces opérations de changement d'échelle, je construis des images qui induisent un nouveau rapport au réel, modifiant la perception d'un paysage. En articulant ces différentes natures d'image, un nouveau point de vue sur le paysage a pu naître : comment le fragment peut-il engager à une reconstruction de la totalité en impliquant le regard du spectateur ?

L'enseignement des arts plastiques doit conduire l'élève à savoir évaluer le degré de virtualité des images, par la mise en situation de production d'images comportant des écarts intentionnels.

En classe de quatrième, l'entrée « Les images et leur relation au réel » « s'ouvre au dialogue entre l'image et son référent « réel » qui est source d'expressions poétiques, symboliques, métaphoriques, allégoriques ; elle met en regard la matérialité et la virtualité. »

On pourrait ainsi travailler sur l'évocation d'un territoire. Il s'agirait de déambuler sur un site choisi et de procéder à l'observation et ses caractéristiques (naturelles, patrimoniales, urbaines...) et de prélever des éléments sensoriels par différentes activités (frottages, photographies, moulages, récoltes d'échantillon, inventaire de mots, croquis...). De retour en classe, une documentation pourrait venir compléter la sortie : documents scientifiques, littéraires, géographiques, historiques. L'intitulé de la séquence pourrait être « Paysage de poche » : on demandera aux élèves de réaliser un collage à partir de ces prélèvements, de réfléchir à la forme qu'il pourrait prendre (livre-objet, maquette, recueil ou installation)

La transformation de la perception de l'espace réel engagée par l'outil photographique pourrait être une expérience à laquelle les élèves de 3ème, dans le cadre du programme Œuvre, espace et spectateur, soient confrontés, dans la situation d'une intervention qui change la perception d'un espace par exemple.

### 3) La question de la présentation : réunir la diversité

Comment les modalités d'exposition peuvent-elles rendre compte d'un cheminement artistique ? Dans mon travail, le corps du spectateur est engagé, il est invité à cheminer, à déambuler dans une collection d'images et d'objets.

Ma pratique engage une démarche environnementale à travers l'observation, le répertoire, la notion d'espace. La combinaison de données naturalistes, de modes opératoires multiples, le témoignage de la marche et la collecte de fragments invite à un rapprochement avec les pratiques des artistes du land art.

Poursuivant les questions abordées en classe de première, les élèves en classe de terminale de l'option facultative « (...) sont conduits à découvrir et exploiter les dispositifs et les stratégies conçus par les artistes pour donner à voir et ressentir leurs œuvres et impliquer le spectateur. L'enseignement prend appui notamment sur les pratiques du XX<sup>ème</sup> siècle, la « présentation » y occupant une place importante au point d'être parfois l'objet principal de certaines démarches de création. »

Enfin, Le choix de porter mon étude plastique aux herbes poussant spontanément dans l'espace urbain, ces « mauvaises herbes » procède d'un désir de m'approcher au plus près d'une nature indéterminée. Dans ma pratique, cet engagement revêt une dimension écologique militante par l'esthétisation des oubliés voire des indésirables de l'espace urbain.

L'éducation nationale, dans une politique de l'éducation au développement durable entamé depuis 2004, lance en 2011, la troisième phase de généralisation qui pointe les différentes entrées dans cette sensibilisation dont les arts et la culture.

Dans le projet d'école et d'enseignement, « cette démarche permet d'intégrer pleinement les réalités des territoires proche des écoles, tout en conjuguant la dimension pédagogique avec les politiques de développement durable de ces territoires. »

Par ailleurs, l'étude des arts du jardin ouvre sur la question du patrimoine. Comment conserver l'éphémère, comment stabiliser le mobile ?

Dans les six grands domaines de l'histoire des arts, les arts de l'espace comprennent l'architecture, l'urbanisme et l'art des jardins. L'étude d'œuvres du IX au XVII<sup>ème</sup> siècle sur le niveau 5<sup>ème</sup> et du XVI au XVIII<sup>ème</sup> siècle en classe de seconde, pourrait permettre d'aborder cette thématique relevant des arts, sciences et techniques.

## II PROPOSITION D'UNE SÉQUENCE PÉDAGOGIQUE

Je présenterais ici un projet pédagogique pour le niveau 4<sup>ème</sup>, dont le programme porte sur « Image, œuvre et réalité ». La problématique soulevée concerne l'importance du point de vue dans la représentation de l'espace, et plus particulièrement la représentation d'un paysage.

Le terme de paysage portion d'espace visible d'un seul regard est doté d'un fort pouvoir suggestif. Un paysage existe en effet d'abord par le sujet qui l'appréhende. Notre perception d'un paysage varie selon notre position d'observateur dans l'espace mais aussi en fonction de notre histoire, de nos images mentales qui se réfèrent souvent à des symboles identitaires.

Chacun construit donc sa propre perception du paysage en faisant des corrélations entre « paysage vu », « paysage vécu » et « paysage représenté ». Le processus de perception du paysage par nos sens implique forcément un filtrage et un traitement des informations reçues par l'individu ou le groupe en fonction de ce qu'il est, de ses expériences antérieures et de son milieu socio-culturel. Ainsi, à travers une telle thématique, il s'agit d'amener l'élève à construire son propre regard, à comprendre ce qu'est la vision subjective de l'artiste : une négociation, un discours, une manière d'interpréter la réalité qui lui est propre.

Par cette thématique, les élèves seront amenés à appréhender la pluralité des modes de représentation de l'espace et de se familiariser avec des notions telles que le point de vue, la perspective, l'échelle, la planéité, l'espace littéral, l'espace suggéré...

### **Objectifs pédagogiques :**

Comprendre ce qu'est un point de vue. Comprendre que chaque vision est subjective. Prendre conscience de l'enrichissement par la différence.

### **Objectifs disciplinaires :**

Appréhender la pluralité des modes de représentation de l'espace en 2 dimensions. Renforcer la compréhension de la différence entre l'espace littéral et l'espace suggéré. Saisir le fonctionnement des différents systèmes perspectifs.

Notions : représentation, paysage, espace littéral, espace suggéré, perspective, profondeur, planéité



### **Relation au programme et accompagnements :**

**Dispositif de représentation :** « Le dispositif de représentation est à comprendre comme l'ensemble des moyens mis en œuvre pour représenter [...] Le dispositif de représentation en arts plastiques, par les ressources innombrables qu'il offre, doit nous inciter à ne pas cantonner les élèves dans une situation de travail toujours identique mais, au contraire, à explorer les ressources du dispositif par utilisation de formats, de supports, d'instruments, de matériaux, de techniques différentes. Ces variations ne sont pas purement techniques : elles sont partie prenante d'un dispositif, elles construisent un certain rapport au monde et possèdent une finalité artistique. »

**Espace en deux dimensions :** Faire prendre conscience de l'existence de différents modes de représentation de l'espace. Point de vue, prise de vue... [...] Pluralité des codes et des systèmes perspectifs [...] Espace organisé [...] Espace composé [...] Dispositif de représentation (aborder l'ensemble des moyens mis en œuvre pour représenter.)

**Espace littéral - espace suggéré :** Renforcer la compréhension de leur différence.

#### 1) Première séquence : paysage

### **Problématiques :**

Qu'est-ce qu'un paysage ? Comment représenter un paysage ? Comment rendre compte de la profondeur ?

**Incitation :** «Paysage »

### **Sollicitation :**

Concevoir et réaliser une production qui réponde à la sollicitation « paysage ». Vous vous attacherez à rendre l'impression d'étendue et de profondeur en jouant avec la succession des plans, sans négliger un travail possible quant au traitement des détails, des valeurs et des couleurs.

**Matériel :** crayon de papier sur feuille de papier canson de format A4

**Durée :** 2 séances

### Critères d'évaluation :

- J'ai rendu l'impression d'étendue.
- J'ai rendu l'impression de profondeur.
- J'ai joué avec la succession des plans.
- J'ai travaillé sur le traitement des détails, des valeurs, des couleurs.

### Objectifs :

Connaître la vision que les élèves se font d'un paysage. Qu'ils soient capables de rendre compte de leur vision personnelle tout en prenant compte d'un certain nombre de contraintes.

### Notions :

Paysage- Profondeur - Point de vue - Plan - Etendue

### Références artistiques :

Série de peintures depuis le Moyen Age

- Joachim Patinir, Traversée du monde souterrain huile sur bois, entre 1515 et 1523
- Nicolas Poussin, Paysage avec les funérailles de Phocion, huile sur toile, 1648.
- Nicolas Poussin, Paysage avec Orphée et Eurydice, huile sur toile, 1649.
- Claude Le Lorrain, Paysage avec le supplice de Marsyas, Huile sur toile, 1639 - 1640
- Claude Le Lorrain, Paysage avec Apollon et Mercure, vers 1645
- Claude Monet, Impression, soleil levant, 1872

Estampes japonaises :

- Liu Haisu, Le mont Huang, rouleau mural, encre sur papier, 1954, 135x65,6 cm.
- Wu Hufan, Cinq vieilles montagnes du Sud-Est, rouleau mural, encre sur papier, 1958,

### Verbalisation :

- En lancement du sujet :

Qu'est-ce qu'un paysage : réponses notées au tableau. Un élève regarde ensuite dans le dictionnaire la vraie définition.

- En fin de 1ère séance :

Regard sur les différentes réalisations : qu'est-ce qu'un paysage ? Comment représenter un paysage ?  
Comment rendre compte de l'impression d'étendue et de profondeur ?

- En début de 2ème séance :

À partir des réalisations et d'estampes japonaises : comment représenter un paysage ? Comment rendre compte de l'impression d'étendue et de profondeur ?

- En fin de séquence :

À partir de leurs travaux : quelles difficultés ont été rencontrées ? Quelles sont les réalisations les plus réussies, pourquoi ?

### **Vocabulaire :**

- Paysage. Partie d'un territoire (d'un pays) que la nature offre à un observateur. = site, vue. C'est aussi un tableau représentant la nature.
- Profondeur. Suggestion d'un espace à trois dimensions sur une surface. Caractère de ce qui s'enfonce.
- Point de vue. Endroit, lieu d'où l'on voit. C'est la place occupée par le peintre, l'endroit à partir duquel a lieu la vision. C'est aussi une manière particulière d'envisager, de considérer une question.
- Plan. Chacune des surfaces perpendiculaires à la direction du regard, représentant les profondeurs, les éloignements. Au premier plan : à peu de distance. Au dernier plan : au plus loin, etc.
- Etendue. Espace perceptible, visible. = surface.
- Champ. C'est la partie visible d'une image. Ce qui est dans le cadre de l'image.
- Hors champ. C'est la partie invisible d'une image, ce qui est dans la prolongation de celle-ci, de son cadre. C'est donc ce que l'on ne voit pas mais que l'on peut deviner ou imaginer.
- Prolongement. Action de prolonger dans l'espace ; augmentation de longueur. = allongement. Ce qui prolonge la partie principale d'une chose. = suite.
- Fragment. Morceau détaché d'une chose (objet, photo, œuvre, texte...) par bris, rupture ou déchirure.
- Perspective. Technique de représentation de l'espace (3D) sur une surface (2D) par l'utilisation de lignes de fuite.
- Point de fuite. C'est le point vers lequel toutes les lignes d'un tableau (ou d'une photo) convergent. Il marque le point imaginaire de l'infini.
- Espace littéral : planéité. L'espace de la feuille de papier.
- Espace suggéré (perspective). L'espace que l'on représente sur le support.
- Vue aérienne. Vue de dessus, en plongée.
- Aplat. Surface de couleur uniforme (sans dégradé ni effet).

## 2) Deuxième séquence : Tout au bout de la rue

### **Problématique :**

Comment prolonger une image ? En quoi le hors champ d'une image fait-il partie de l'imaginaire du spectateur ?

### **Dispositif, mise en place :**

Travail individuel sur une feuille de papier machine, comportant une photographie d'une rue en son centre. Il s'agit de prolonger la photographie afin d'en faire découvrir le hors champ.

### **Incitation :** « Tout au bout de la rue »

**Sollicitation :** La photo de la rue est l'arrière plan d'un paysage inattendu. Tu dois poursuivre l'image afin d'y faire découvrir ce qu'il y a dans le hors champ, à l'avant de la photo. Tu dois veiller à rendre compte d'une certaine profondeur.

**Durée :** 2 séances

**Technique :** libre, sur la photocopie distribuée.

### **Critères d'évaluation :**

- L'image est prolongée
- Il y a une impression de profondeur (la ville paraît être au fond de la réalisation)
- Le prolongement est inattendu
- Il y a une succession de plans
- 

### **Objectifs :**

Être capable de rendre compte d'un point de vue particulier tout en prenant compte d'un certain nombre de contraintes. Prendre en compte la présence d'un fragment dans la réalisation d'une production et être capable d'intégrer une image à une production.

### **Notions :**

Champ – Hors champ – Prolongement – Fragment – Cohérence

### **Références artistiques :**

- Monet, *Rue de la Bavolle à Honfleur*, 1864
- Paul Citroën, *Metropolis*, 1923
- Georges Grosz, *Metropolis*, 1916-1917 et *Panizza*, 1917-1918

### 3) Troisième séquence : De l'autre côté de la rue

#### **Problématiques :**

Comment changer de point de vue dans un même lieu ? Comment réutiliser une réalisation pour en produire une autre ?

#### **Objectifs :**

Prendre conscience de l'existence de différents modes de représentation de l'espace. Savoir se repérer dans l'espace et comprendre la notion de point de vue. Utiliser des images pour servir un projet (ici l'image est le point de départ aux productions).

#### **Dispositif, mise en place :**

Dans un premier temps, il s'agit de revenir sur la proposition précédente et d'en faire une évaluation collective.

Ensuite, pour approfondir la maîtrise de la représentation en perspective, il leur est demandé de représenter la même scène de rue mais cette fois-ci en changeant de point de vue. Il s'agit d'une sollicitation destinée à apprendre à se repérer dans l'espace et à savoir réintégrer un travail dans un autre.

#### **Incitation :** « De l'autre côté de la rue »

**Sollicitation :** Tu es toujours dans la même rue mais maintenant tu te retournes et découvre ce qu'il y a dans ton dos. Que vois-tu ? Toujours en veillant à rendre compte de la profondeur, représente ton nouveau point de vue sur la rue.

**Durée :** 2 séances

**Technique :** libre sur feuille canson de format A4

#### **Critères d'évaluation :**

- Représentation de la même rue mais en changeant de point de vue
- Impression de profondeur / utilisation de la perspective
- Traitement des couleurs et valeurs (ombres et lumière)
- Aboutissement et soin

#### **Notions :**

Rappel de celles abordées durant la séquence précédente

**Références artistiques :**

- Dennis Hopper, Double standard, 1962

**Verbalisation :**

- Autour de leurs réalisations :

Avez-vous réussi à rendre une impression de profondeur ? Quel mode de représentation avez-vous utilisé ? Quelle est la particularité de la technique de la perspective ? etc...

- Devant Double standard :

Comment représenter le même lieu tout en changeant de point de vue ?

- Autour des différents travaux du projet :

Avez-vous réussi à représenter la rue par l'utilisation de la perspective ? Quels éléments de vos réalisations nous montrent qu'il s'agit bien du même lieu ? etc...

# CONCLUSION

Mes tableaux révèlent différents paramètres inhérents à un évènement précis, un évènement vécu seule. Cette activité effectuée dans la solitude, coupée du temps et de l'espace de la communauté, donne pleinement à sentir le temps dans une acuité exacerbée. La solitude, en ce que son rapport au temps est particulier, est réellement un état, bien différent de celui du groupe. Emmanuel Levinas, dans *Le temps et l'autre*, élabore une analyse ontologique du temps et montre à quel point le rapport à la solitude est une catégorie de l'être : « La solitude n'est pas tragique parce qu'elle est privation de l'autre, mais parce qu'elle est matière. Briser l'enchaînement de la matière, c'est être dans le temps. La solitude est une absence de temps. Le temps donné, hypostasié lui-même, expérimenté, le temps à parcourir à travers lequel le sujet charrie son identité, est un temps incapable de dénouer le lie avec l'hypostase. »<sup>60</sup>

Les plantes, nous l'avons vu, invitent au voyage. Littéralement, elles sont les témoins, étudiées scientifiquement par les chercheurs et botanistes, d'autres contrées, d'autres continents. Métaphoriquement dans les *Stilleven* flamands, elles invitent à s'interroger sur notre condition humaine, à un voyage existentiel. Notre mémoire collective est empreinte de la mobilité, de la fugacité de ces images du végétal, qui racontent finalement beaucoup d'histoires.

Les photographies que je présente sont prises dans la recherche de la plus grande neutralité possible, mon dessin cherche à être le plus mimétique possible, mes modèles, les mauvaises herbes provenant des interstices des trottoirs urbains sont sans valeur ornementale. L'esthétique de la composition que je mets en place est constituée d'éléments iconiques et sémantiques d'une rudesse, d'une frontalité et d'une simplicité éloquente.

D'une part, l'image de l'élan végétal parcourt mon travail, par la tentative de captation de ce mouvement, de sa poussée par l'enregistrement photographique. D'autre part, le dessin saisi le modèle à un instant sous les traits qui exacerbe le mouvement suspendu engendré par l'herborisation. Engagée dans un jeu avec l'infini végétal, mon travail est une tentative de définition métaphorique du temps tel que je l'expérimente. Les éléments plastiques en présence composeraient une hétérotopie, que Michel Foucault définit comme un espace concret qui héberge l'éphémère, en juxtaposant en un seul lieu plusieurs espaces eux-mêmes incompatibles dans l'espace réel et une hétérochronie, qui rompt avec le temps réel.

Ces herbes, après avoir cherché à définir leur lieu de provenance, la valeur du site dont elles sont extraites, les enjeux que pouvaient recouvrir ces lieux, ont permis de déplacé le sens qu'elles

---

<sup>60</sup> Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Quadrige/Presses universitaires de France, Paris, 1994, p. 17-18

transportent. Les projections que j'ai pu faire sur les herbes, faisant d'elles tantôt des herbes marginales, tantôt des mauvaises herbes, tantôt des herbes de la rue, errantes, sans frontière, finalement, c'est leur créativité, leur insoumission qui en font des herbes, libres, folles, qui défie les systèmes de valeur qui retiennent mon attention.

Si mon histoire se forge à la lumière de mes ancêtres qui se sont évertués à faire disparaître la mauvaise herbe, à l'arracher, à la tuer, au contraire, je la réhabilite dans le contexte de mon histoire, « (...) l'art a pour premier mouvement de s'arracher à toute fermeture satisfaite, et d'éviter, pour parler comme Heidegger, que la terre ne "se-referme" sur lui. »<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> René Passeron, in *Recherches Poïétiques*, op cit, p.8



# BIBLIOGRAPHIE

## OUVRAGES GENERAUX

Rosario Assunto, *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*. Textes réunis, traduits de l'italien et présentés par Hervé Brunon, Les éditions de l'imprimeur, Paris 2003

Gaston Bachelard, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination en mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943

Georges Bataille, *Oeuvres complètes, tome I, Premiers écrits 1922-1940*, Editions Gallimard, Paris, 1970-1988, p. 173-178 "Le langage des fleurs"

Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*

Dominique Baqué, *La photographie plasticienne*, Paris, Editions ???, 20...

Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, PUF, Paris, 2002

Anne-Marie Charbonneaux, *Les vanités dans l'art contemporain*, éditions Flammarion, Paris, 2005

Gilles Clément, *Eloge des vagabondes, Herbes, arbres et fleurs à la conquête du monde*, Nil éditions, Paris, 2002

Richard Conte, *Le dessin hors papier, ouvrage collectif*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2009

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'anti-Oedipe*, Editions de Minuit, Paris, 2002

Jean-Marc Drouin, *L'herbier des philosophes*, Editions du Seuil, Paris, 2008

Anne Moeglin-Delecroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Editions Jean-Michel Place, Bibliothèque de France, Paris, 1997

Giuseppe Penone, *La structure du temps*, trad. F.Ferri, DAO la petite école, Annecy, 1993

Alain Roger, *Court traité du paysage*, Editions Gallimard, Paris, 1997

Gilles A.Tiberghien, *Art, nature, paysage*, Paris, Actes sud, 2001

Maurice Sauzet, Augustin Berque, Jean-Paul Ferrier, *Entre Japon et Méditerranée, architectures et présence au monde*, Paris, Massin éditeur, 1999,

Ouvrage collectif sous la direction de Richard Conte, *Le dessin hors papier*, ouvrage collectif, Publications de la Sorbonne, Paris, 2009

## MONOGRAPHIE

## CATALOGUES D'EXPOSITION

Yves-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'informe, mode d'emploi*, Centre Goerges Pompidou, 1996

Henri Cueco, *Paysages dessinés*, ARC, exposition du 5 mai au 13 juin 1982

*Différentes natures*, une vision de l'art contemporain, sous la direction de Liliana Albertazzi, Lindeau/EPAD, Paris, 1993

*Des fleurs en hiver*, Creten, Othoniel, Delacroix, Le passage éditions, Paris, 2013

*Nouvelles curiosités / new curiosities*, Stephen Bann, Fabien Faure, Joan Fontcuberta, Nadine Gomez-Passamar, Krzysztof Pomian, Anthony Turner, Herman de Vries, Digne, musée Gassendi, 2003

## LIVRES D'ARTISTES

Jean le Gac, *La salle des herbiers, musée*, La pionnière, 2000 (limité à 250 exemplaires sur Rivoli, numérotés de 1 à 250) Livre composé de textes et de *Les herbiers*, 1995-1997, aquarelle, texte manuscrit, plantes séchées, 60 X 80 cm)

## REVUES

Art Press numéro 403, septembre 2013

Plastik n°4, *Art et biodiversité : un art durable ?*, février 2014

## FILMS

## SITOLOGIE